قضايا المكان بين الذاكرة والرؤيا في شعر (بديع صقّور)

الدكتور: يوسف حامد جابر*

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضّوء على أبرز قضايا المكان في شعر بديع صقور، هذا الشاعر الذي أطلّ على الحياة في إحدى قرى محافظة اللاذقية، حيث الطّبيعة ترسم مشاهد للمكان تنبض بالثراء والحيوية، وحيث المكان يمارس سطوته على الشاعر فيسهم في تشكيل عقله وسلوكه تشكيلاً يتداخل مع إلفة المكان وقيمه المختلفة، ممّا استدعى حرص الشّاعر على أن يحفظ للمكان حضوره في ذاته، فاختزن تفاصيله، ليظلّ متصلاً به، يلجأ إليه، ويطلّ عليه ليحكي خصائصه وتجلّياته.

كلمات مفتاحية: المكان، الذاكرة، الرّؤيا.

المقدمة:

يشكّل المكان بمفهومه الشّامل الفضاء الأكثر اتساعاً الذي تستوطن فيه الكائنات جميعها، مشكّلة في ذلك بيئات عديدة، وتفاصيل حياتيّة متباينة بتباين شكل المكان وكيفيّة توضعه في مساحة هذا الفضاء. فإذا كان الإنسان وحده هو القادر على وصف المكان وإعادة تشكيله، فإنّ المكان ذاته يسهم في تشكيل هذا الإنسان، كما يسهم أيضاً في إعادة صياغة العديد من قيمه وأنماط سلوكه، لذلك، فإنه لا يمكن عد المكان محايداً، لما يمكن أن يقدّمه من معطيات طبيعيّة واجتماعيّة وثقافيّة ونفسيّة، تجعل الكائن الإنساني مشدوداً إليه، ليس بوصفه شكلاً مادّياً من أشكال الوجود، وإنّما بوصفه فاعلاً في تكوين طباعه وعوالمه النفسيّة، ومن هنا تنشأ علاقة جدليّة فاعلة بين المكان والإنسان.

وفي هذا البحث محاولة لوصف هذه العلاقة من خلال نصوص شعريّة للشّاعر بديع صقّور، نصوص امتلأت بالأمكنة، وتمازجت معها، ففاح في كثير منها عبق المكان وزهوه ونضارته. وهذا ليس

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة، بجامعة تشرين في سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٨٩/١٠/١٨هـ.ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢٠هـ.ش

لأنّ المكان حاضر في ذاكرة الشّاعر، بتفاصيله وأشكاله الثابتة وحسب، وإنّما لأنّ الشّاعر، في مواضع كثيرة، كان يقوم بتحريكه وتطوير ملامحه، وتشكيله بطريقة تجعله أكثر قرباً منه، لا بل تجعله حالاً فيه، متماهياً معه.

وقد حدّد البحث مساره من خلال أربع نقاط رئيسة متداخلة، هي:

١- عناصر المكان وخصائصه.
٢- الوعي بالمكان.
٣- ربط المكان بالزّمان.
٤- تحريك المكان وأنسنته.

أوّلاً: عناصر المكان وخصائصه:

للمكان عناصر أساسيّة تشكّله طبيعيّاً، وتضفي عليه بُعداً موضوعيّاً، وهي في أساسها عناصر جغرافيّة، يتحدّد من خلالها شكل المكان وأبعاده ومكوّناته وعناصره الطّبيعيّة الأخرى الدّاخلة في تشكيله، دون أن يعني ذلك أنّ الشّاعر لا يتدخّل في صياغة هذا المكان الجغرافي، وترميم الكثير من مكوّناته، ذلك أنّ الشّاعر فنّان بطبعه، والفنّان وإن بدا أنه ينقل إلينا مكاناً محايداً، غير أنّ هذه الحيادية تتراح قليلاً عندما يتمّ التّركيز على عناصر في المكان دون غيرها، لأنّ رصد مكان بعينه، وإظهار تفاصيله، ووصفها، قضيّة ليست عفويّة بالكامل، وإن بدت كذلك، لأنّ الوصف الذي يتناول مشاهد من المكان يهدف إلى تجسيدها في صورة شعريّة يتمّ بناؤها بالكلمات.

يقول في قصيدة عنوانها (أغنية صغيرة إلى وادي إلكي):

" سكّة وعربة مهشّمة
طريق أجرد
تلال وحصى

أطفال يستريحون من التّعب المزمن العصيّ

غبار تسوطه الرّياح الجافّة

وادٍ ينسلّ بين التّلال اليابسة

كومة من العظام والأشعار

تستريح بين ذراعي (مونتي كراندي)*

كآبة مزمنة تستوطن (وادي إلكي) *

تترقّب قدوم الأطفال

في الصّباح

وهم يحملون حقائبهم المدرسيّة " [١] "

يسلّط الشّاعر الضّوء هنا على أحد وديان التشيلي في أمريكا الجنوبية، وهو وادي (إلكي)، وعلى الجبل الصّغير (مونتي كراندي) الذي يتربّع داخله، ثمّ يقوم بذكر التفاصيل التي تتصل به، وكأنه ينقل لنا صورة وصفيّة للمكان، غير أنه يضفي على بعض تفاصيلها ملامح شخصيّة، أسهمت في شحن المكان بالإثارة والدّهشة والأهمّية.

إنّه المكان الذي تعبره أقدام التّلاميذ الذين يمشون فوق الطّريق الأجرد إلاّ من الحصى والغبار، وهم يروحون إلى مدارسهم ويجيئون، ومن حولهم تلال كئيبة تشاطرهم كثيراً من أحزانهم، وقليلاً من فرحهم الطّفولي. فالمكان على الرغم من قسوة تضاريسه، ووحشته، فإن تلك الوحشة يبدّدها أولئك الصّغار الذين تضرب أقدامهم الصّغيرة حصى الوادي في مكان، وغباره في مكان آخر، وهم مقبلون على الحياة بروح مفعمة بالأمل.

يتابع الشّاعر وصف المكان من خلال رصد تفاصيل هذا الوادي:

---

[١] - صفّور، بديع، *الأعمال الشّعرية*، ص١٢.

* إلكي: وادٍ في التشيلي. مونتي كراندي: جبل يطلّ على الوادي.

" نهر صغير

يزحف فوق صدرك أيّها الوادي الأغبر

قبّعات سوداء حزينة

فوق رؤوس متعبة

تجرجر أقدامها بين قنوات صغيرة

تسوق مياه النّهر الصّغير

إلى جذوع الدّوالي

النّهر الصّغير القادم من صوب المناجم

يحمل البرودة لأصابعهم المشقّقة

يغسل الغبار فوق أرجلهم السّمراء " [١]

في المكان نفسه تلتقط عدسة الشّاعر تفاصيل أخرى تعمّق المشهد، ويستكمل من خلالها صورة متكاملة له، إنّه النّهر الصّغير الذي يسيل ببطء، متهالكاً، بعد أن أتعبه الجريان وأضناه، حيث يعكس في حركته حركة أولئك الكادحين، عمّال المناجم الذين يسعون مع أبنائهم كلّ صباح إلى عملهم، ويعودون وهم يرسمون بأقدامهم المتعبة صورة للمكان أكثر واقعيّة.

إنّ السّكة الحديدية، ومن فوقها العربة المحطّمة، كلتاهما صورة واقعيّة تعكس عملاً دؤوباً يمارسه النّاس بصمت في المناجم التي تضجّ بالحركة والصّخب، بينما ترنو الهضاب الجافّة وذراها الصّلعاء بحزن مقيم إلى العابرين بخطا متعبة نحو مستقبل مليء بالحلم والانتظار. أمّا الدّروب التي يستكمل فيها الشّاعر صورة المكان، فتستلقي على ظهرها ممتدّة بمحاذاة ذلك النّهر الصّغير، بينما تسوطها أقدام العابرين، وتترك فوقها ندوباً صغيرة.

ننتقل مع الشّاعر إلى مكان آخر، يسلّط عليه الضّوء، ينتزعه من مكانه الطّبيعي، بتجلّياته وفضاءاته، إنه قرية (قره دوران) وهي كلمة تركيّة، تعني بالعربيّة (السّمراء)، وهي قرية سوريّة جميلة،

[١] – *المصدر السابق*، ص١٣.

تنغرس بيوتها في السّفوح المجاورة للبح، بالقرب من بلدة (كسب) المصيف السّوري الذي يتربّع فوق هضبة مشرفة على البحر، شمال غرب سورية، يقول:

" فوق دربها الوحيد

النّازل إلى البحر

احتفالات فجر جديد:

أحزان سمراء كوجوههم

شجر يشرئبّ بأعناقه عالياً

عصافير تهبط لتجلب الماء

من السّاقية " [1]

المكان قرية السّمراء، يطلّ الشّاعر عليه من علٍ، يلتقط بعض مكوّناته، يحدّد ملامحه الطّبيعيّة، وأبعاده الجغرافيّة ((درب وبحر وأشجار سامقة وعصافير وجداول ومياه، وكائنات بشريّة يضجّ بهم المكان)) إنه مهرجان الطّبيعة البكر، يتجلّى في حركة مكوّناتها، فيبدو كلّ شيء فيها جديداً وغنيّاً، يعكس قدرة الشّاعر على انتقاء صورة للمكان، تبدو قابليّتها للنّمو والتكثر على الرغم من توضّعها المكاني ضمن حدود معيّنة، وهذا ينعكس على كيفيّة استدعاء هذه الصّورة المكانيّة، وعلى كيفيّة تقبّلها، ويمنح القدرة على إضاءة الحالة الوجدانيّة المتمثلة في العلاقة بين الحواس والمكان، بما يمكن أن تملأ المكان، بوصفه بقعة جغرافيّة، بالتنوّع والثّراء والامتداد خارج حدوده الفيزيائيّة المعروفة، فـــ " حين تكون الصّورة طازجة، يصبح العالم كلّه طازجاً " [2]. إنّ العلاقة التي تقيمها مكوّنات المكان في هذه القرية الجبليّة تجعل الحدود الطّبيعيّة التي التقطتها ذاكرة الشّاعر مفتوحة على حدود غير طبيعيّة، حدود نفسيّة وفنيّة وجماليّة تشعر بإمكانيّة فتح المكان وتوسيع آفاقه. فالدّروب تعكس حياة نشيطة

---

[1] – *المصدر نفسه*، ص٣٣٧.

[2] – باشلار، غاستون، *جماليّات المكان*، ص٦٨.

فاعلة للنّاس، والبحر مكان للامتداد والعمق والغنى، والشّجر رسوخ وعنفوان وتطلع إلى سماء تطلّ عليه بحميميّة، وعصافير تؤكّد في المكان الحرّية والانطلاق، ومياه تسيل فتدخل في نسغ كلّ شيء.

إنّ المكان الذي يرغب الشّاعر في رصد تفاصيله، يشعر بقربه منه، وبمحبّته له، وبإمكانيّة تعميمه، لأنّ " المكان الذي نحبّه يرفض أن يبقى منغلقاً بشكل دائم، إنه يتوزّع ويبدو كأنه يتّجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرّك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة" [١]، وعلى هذا الأساس يمكن فهم طبيعة المكان وقدرته على التجلّي.

ثانياً: الوعي بالمكان:

يمنح الشّاعر المكان خصوصيّة استثنائيّة، من خلال وعيه به، ومن خلال تداخله مع سيرته الذاتيّة وتعالقه معها، يخبّئه في لاشعوره، لأنه تعايش معه مادّياً ووجدانيّاً، فقام بتخزينه في ذاكرته، وعندما يلحّ عليه، يضغط لاشعوره هذا على شعوره، فيبدأ وعيه بالتّشكّل، وهنا تبدأ ذاكرة الشّاعر بالتفاعل مع المكان، وتعمل رؤياه على تطوير هذا التفاعل من خلال محورين رئيسين، يتّجه أحدهما إلى الأعماق، إلى الذات الشّاعرة، يستبطنها، ويحرّك كوامنها، ويتّجه الآخر إلى الخارج، إلى المكان الذي كان استقرّ داخل هذه الذات، وهكذا " يستبطن الوعي الأشياء فتتحوّل إلى ظواهر" [٢]، حيث يبدأ هذا الوعي بالانفتاح على الأزمنة لتمارس الذات من خلاله إدراك ما هو موجود، وتشكيل ردود أفعال تعيد للمكان حضوره وألقه داخل الذات.

يقول:

" قريباً من هذا المحيط البعيد

تنامين يا بلادي كزنبقة

حقولك كتاب أضمّه إلى الصّدر

---

[١] – المصدر نفسه، ص٧٢.

[٢] – باختين، ميخائيل، *أشكال الزّمان والمكان في الرّواية*، ص٤.

أحمله إلى ساحات العشق

وأطلقه كحجل برّي " [١]

المكان، هنا، هو الوطن، بحقوله وساحاته وخصوصيّته، يحمله الشّاعر إلى بلاد الغربة، يستدعيه، يخضعه لانفعالاته وعوالمه النّفسيّة، فيظهر نابضاً بالحركة والحيويّة، وتبدو صورته مضمّخة بعبق الذكريات، وملوّنة بأبعاد يفتحها الفضاء على مسافات، تعيد الذاكرة رسمها وتلوينها بمودّة وإلفة. فالوطن زهرة متفتّحة، حقوله كتاب يحكي قصّة حياة، طفولة وصبا وشباب، وذكريات لا تنتهي، ذكريات من الصّعب تمثل مفرداتها واقعاً في المكان، بل يتمثلها الشّاعر بوصفها واقعاً في وعيه ورؤاه، لذلك يمسي الوطن هنا جزءاً من الشّاعر، فاعلاً فيه، مكوّناً رئيساً من مكوّناته، في أيّ مكان يرحل إليه، ويحلّ فيه، إنه يصبح بمنزلة الحلم الذي يخصب رحلته في الحياة كلّما أحس بالإمحال، ولعلّ هذا يبدو واضحاً في قوله:

" أيّها البحر

في القلب لؤلؤة اسمها الوطن

يحملها الغريب إلى كلّ الجزر

يطوف بها في كلّ المرافئ

يعانق وجه الأحبّة فيها " [٢]

لا يغيب الوطن عن الشّاعر، ولا بدائل منه، لأنّ وعيه به يبني علاقات وأواصر تدخل المكان في مكوّنات الشّاعر، وتدخل الشّاعر في مكوّنات المكان، فتتآلف مكوّنات كلّ منهما بشكل فعال، لردم أيّة فجوة يمكن أن تجعل المكان محايثاً ومجانباً، ذلك أنّ إدراك المكان وفقاً لذلك يتجاوز حدود المدرك في أبعاده المعزولة والمحدّدة إلى كيفيّات أخرى تعكس النّظرة إليه فتملأ الدّاخل به، وتبدو صورة المكان هنا صورة نفسيّة كاملة، تعبّر عن تجربة شعريّة وشعوريّة متنامية، إذ تتشكّل " الصّورة الكاملة النفسيّة

[١]- صفّور، بديع، *الأعمال الشّعريّة*، ص٣٢٠-٣٢١.

[٢]- *المصدر نفسه*، ص١٤.

أو الكونيّة التي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيراً عميقاً ينمّ عن شعوره وإحساسه "[١].

إنّ الشّاعر في هذا المقطع يبدو أنه يغادر المكان الطّبيعي، يغادر وطنه، غير أنّ عمق إحساسه به، وشعوره بأهمّيته، يعمل على إدخاله إلى ذاته، يحتفظ به في المركز النّابض بالحبّ والحيوية والحياة، ليجعله حاضراً فيه، باعثاً في أعماقه الذكريات كلّها، تلك التي تعمّق وجوده، وتؤكّد خصوبة الحياة في المكان الذي يحبّ.

إنّ انتماء المكان للدّاخل يحدّد طبيعة هذا الدّاخل وصلته بالمكان، كما يحدّد، صورة المكان، وكيفيّة صياغة الدّاخل لتلك الصّورة. يقول:

" القامة التي لا تستوي

لا تقترب من ضفّتها

أدر ظهرك وهرول صوب الجبال

التي لا تعرف الانحناء "[٢]

هناك كائنات بشريّة وأمكنة، ورؤى تحدّد قناعات الشّاعر من العناصر المتشكّلة، هذه القناعات تتجلّى من خلال سلوك تتمّ ممارسته وتفعيله، فالضّفاف التي تتشكّل منها القامات المنحنية الخانعة، أمكنة للنّفي والاغتراب والعطالة، تحكمها الهشاشة والسّطحية، في مقابل الجبال التي تتميّز بكونها أمكنة للرّسوخ والعنفوان والصّلابة. وهنا تكتسب الأمكنة قدرة استثنائيّة تستقطب طاقات الشّاعر للتّفاعل معها، بحيث تصبح جزءاً من وعيه بها، ومركزاً لجذبها إليه، إنّ " الأكثر متانة هو الذي ينتصر مانعاً ظهور الأضعف "[٣]. وهو لا ينتصر بذاته، وإنّما ينتصر من خلال ما يثيره في وعي الشّاعر من مقوّمات الحياة، وما يمكن أن يختزنه من غنى وعمق وجمال. إنّ التجلّي المكاني للجبال في المقطع السّابق يهيمن

[١] – العاكوب، عيسى، *العاطفة والإبداع الشّعري*، ص٢١.

[٢] – صفّور، بديع، *الأعمال الشّعرية*، ص٢٠١.

[٣] – كلانسكي، روبرتا، *ذاكرة الإنسان بنى وعمليّات*، ص٢٩٤.

بوصفه مركز ثقل وحضور داخل الذات، بحيث تبدو الذات من خلاله مشاركة في صنع صفات خاصّة للمكان تؤمّن لها حضوراً مماثلاً.

ثالثاً: ربط المكان بالزّمان:

إذا كان المكان تلك المساحة المتشكّلة في أبعادها الثلاثية المعروفة، تنسجها علاقات متّصلة ومتواصلة، فإنّ الزّمان هو حركة هذه المساحة وتّموجها، وهي حركة ملازمة للمكان، تقع في صميمه، إذ لا يمكن تصوّر المكان بوصفه شكلاً مادّياً معزولاً خارج إطار حركة الزّمان وخارج تأثيراته فيه، وهنا يكمن الارتباط العضويّ بين المكان والزّمان، وهذا الارتباط ماثل في الطّبيعة، بوصفها كياناً محايداً، وماثل أيضاً في الفنّ، بوصفه موقفاً يعيد تشكيل هذه العلاقة وفقاً لرؤى الفنّان وهواجس، ووفقاً لطريقة استدعائه لهما.

وفي نصوص الشّاعر (صقّور) تتزاحم الأمكنة، ليس بصفتها أمكنة محايدة وحسب، وإنّما بصفتها أمكنة مستوحاة تكشف عن حالته النفسيّة، وعن تفاعل هذه الحالة مع تلك الأمكنة أيضاً. فالأمكنة التي يستدعيها الشّاعر تتحوّل من حال إلى حال في ذاكرته ورؤياه، كما يتحوّل الزّمن إلى أزمنة متقاطعة تتداخل لتبني صورة نفسيّة للمكان وللعناصر المتشكّلة فيه، يقول:

" وحين يتساقط ورق العمر
على ضفاف الدّروب
على منحدرات النّهر
وحين تحمله الرّيح
وترميه في سلال الوحشيّة
ستظّلين ذلك العطر الذي
يداعب نسيم القلب " [1]

[1] - صقّور، بديع، *الأعمال الشّعريّة*، ص١٩٣.

في هذه الصّورة يدخل الشّاعر (الإنسان) في علاقة مع المكان، بصفته محكوماً بحركة الزّمان، وبصفة الزّمان فاعلاً فيه، يدخل في نسيج حياته، يخضع هذا النسيج لسطوته، وتبدو هيمنة الزّمان وقدرته على إحداث تغيّرات جوهريّة في صميم الكائن الإنسانيّ واضحة، على الرّغم من أنّ الأمكنة هنا (الدّروب ، المنحدرات) تبدو حاضنة لحركة هذا الزّمان، ولحركة الكائنات فيه، وهذا ما تدفعه إلينا التشكيلات اللغويّة في النّصّ (حين يتساقط ورق العمر)، (وحين تحمله الرّيح وترميه) يسيل الزّمان هنا، وتسيل معه حيوية الكائن، تسيل معه قدرة هذا الإنسان على مواجهة الزّمان، فيفقد تباعاً إمكاناته المادّية وقواه الفاعلة، حتى يضمحلّ ويتلاشى، يؤكّد ذلك أيضاً، الأفعال المضارعة التي تدلّ على نمو الحركة وعبورها، ليس باتجاه الأعلى، وإنّما باتجاه الأسفل، باتجاه العطالة المادّية للكائن، وباتجاه البعد عن حيويّته. ولأنّ الزّمان محكوم بالتموّج وتعدّد الحركات، فإنه يعمل على خلق إحساس مختلف عند الإنسان الذي تحكمه فاعليّة الزّمان، وذلك بسعي هذا الإنسان لمراكمة طاقاته الإنسانيّة الكامنة، الآخذة بالاضمحلال، وتفعيلها في مواجهة هذا التدمير المتواصل الذي يمارسه الزّمان. فالشّاعر يواجه سطوة الزّمان هنا من خلال تفعيل مكامن تلك الطّاقات المتجسّدة بالوعد الذي قطعه (ستظلّين ذلك العطر الذي يداعب نسيم القلب)، والذي أثرى فيه خصوبة الحياة التي يعمل الزّمان ومكوّناته على إمحالها وإتلافها.

في موضع آخر، نجد الشّاعر (صقّور) يوسّع دائرة العلاقة بين الزّمان ومكوّنات المكان، جاهداً لجعل هذه العلاقة مقياساً لفاعليّة الإنسان وطاقاته المتجدّدة، وليس مقياساً لعطالته ونفيه.

يقول:

" في العشيّات الصّغيرة
نبكي رحيلهم
في العشيّات الصّغيرة
يمرّ مطر غريب
يشقّ نهراً للبكاء

في العشيّات الصّغيرة

(فوق هذه الأرض)

مرّ طغاة

عشّاق موت وطأوا

حقولاً ووجوهاً

مزّقوا صدوراً

رسموا خطوط موت

وأنهار دماء

في العشيّات الصّغيرة

(فوق هذه الأرض)

بعد كلّ حين

تنهض سنابل ووجوه

تمحو ما رسموه من خطوط " [1]

يظهر في هذا النّصّ الارتباط العضويّ بين الزّمان والمكان، وتعمل ذاكرة الشّاعر على رصد تفاصيل حياتيّة متباينة، تتحرّك وفق مسارات مختلفة، تقوم الذاكرة بتحديدها وتتبع اتجاهاتها، من خلال رؤيا إنسانيّة تعيد رسمها، ليس وفقاً للمكان والزّمان الطّبيعيين، وإنّما وفقاً للفعاليّة الإنسانيّة المتحرّكة فيهما. بهذا المعنى نرى المكان يأخذ بعداً آخر جديداً، يفقد فيه طابعه السّكوني وسلبيّته الهادئة، ويصبح سيالاً غير محدود، لا منتهياً، يصير عنصراً له تاريخه الخاصّ وإطاره وعمليّة تطوّره الخاصّة [2]. ويصبح الزّمان فيه خاضعاً للحالة ذاتها، خاضعاً لحركة اجتماعيّة فاعلة، تعيد بناء المكان والزّمان، وتفتحهما على آفاق جديدة، يقوم الشّاعر بتشكيلها وفقاً لمطامحه ورؤاه. وبالعودة إلى النّصّ يمكننا اكتشاف ذلك، فالنّصّ يتأسّس على ثلاث حركات، في الحركة الأولى، يبدو المكان حاضناً للنّاس من خلال

---

[1] - *المصدر السابق*، ص٣٧١-٣٧٢.

[2] - صالح، صلاح، *قضايا المكان الرّوائي في الأدب المعاصر*، ص٢٨.

تماهيه مع الزّمان الدّاخل في نسيج الحياة الإنسانيّة، فالخصوصيّة التي يجسّدها سلوك النّاس من خلال اجتماعاتهم في المساءات المتتالية، تعكس تآلفاً وحميميّة، يعكسان بدورهما تآلفاً مماثلاً بين المكان والزّمان. فالمكان، هنا، ليس شكلاً هندسيّاً محايداً، وإنّما هو فاعل في عواطف النّاس ومشاعرهم، لأنه الحضن الدّافئ الذي يؤكّد ملامحهم الإنسانيّة، ويحافظ عليها، كما أنّ الزّمان ليس تلك الحركة التي تتناوب على المكان وتمارس فعل التغيير فيه، وإنّما هو حاضن للذاكرة الإنسانيّة أيضاً، هذه الذّاكرة التي تنفتح على الأزمنة، وتعيد صياغتها، واستثمار حركتها لمصلحة الإنسان.

في الحركة الثانية، يشهد المكان عبور طغاة، يمارسون فعل القتل على البلاد والعباد، حيث يصبح ساحة تتدافع فيها أقدام الغزاة الذين عملوا على تغيير معالم المكان بتقطيع أوصاله، وتمزيق صورته البهيّة، والبطش بأهله المغروسين فيه، ومحاولة اقتلاعهم من جذورهم التي أنبتتهم إنباتاً كالأشجار التي تسمق في فضائه، كما يظهر الزّمان بوصفه شاهداً على حركة العابرين فيه. إنه التّاريخ يسرد لنا قصّة التحوّلات التي عصفت بالمكان وقاطنيه، فصار جزءاً من الذاكرة، يتمّ استحضاره لتأكيد فاعليّة المكان في الزّمن الحاليّ، وقدرته على مقاومة الخراب وصدّه، إننا " نستذكر فعلاً بشكل أشدّ تأكيداً حين نربطه بما يليه، وأكثر ممّا يكون الأمر حين نربطه بما يسبقه " [1].

وهكذا تحقّق الذاكرة هدفها هنا، من خلال استحضار حالة زمنية عابرة، لتأكيد حالة زمنيّة مستقرّة، تتأسس من خلال انبثاق الحركة الثالثة في النّصّ، هذه الحركة تعمل على بعث حيويّة المكان من جديد، وعلى إنهاض مقوّمات الحياة فيه، بعد الخراب الذي كان عبره، إنّ السّنابل بوصفها رمزاً للخير والنّماء، تنهض في المكان لتؤكّد فاعليّة الزّمن الحالي، كما تنهض الوجوه كاشفة عن قاماتها المنتصرة على أشكال الخراب والموت كلّها.

[1] – باشلار، غاستون، *جدليّة الزّمن*، ص٦١.

في نصّ ثالث تنهض حركات أخرى، تفاعل بين المكان والزّمان، من خلال ذاكرة حيّة تهتمّ بأدقّ التّفاصيل، وتستحضر مدلولات جديدة، تعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والمكان بطريقة أكثر حميميّة، بينما يطلّ الزّمان بوصفه مسافة تنفتح في المكان، وتتعالق مع مكوّناته.

يقول:

" شمالاً يغني
محراثه يثلم وجه الأرض
بين تضاريس الخطوط
سقط جدي
بالقرب منه كان عصافير
تلتقط حبّات القمح
شمالاً يغنّي
جنوباً يغنّي
قبل أن يسقط جدّي
غنى مواويله للسّفوح المنحدرة
صوب وديان العمر السّحيق
وقبل أن يسقط جدّي وراء شجر الغربة
لوّح مسلماً على الجبال، وعلى الطّيور،
وعلى ربيعة الذي كان " [١]

تلتقي في النصّ مقوّمات الزّمان والمكان لتؤكّد جدليّة الحياة بوصفها تقوم على تفاعل حقيقي بين تلك المقوّمات، بما يمكن أن تمتلئ به من مكوّنات فاعلة، تتحرّك في إطاري المكان والزّمان، بأبعادهما الواقعيّة وقيمهما الإنسانيّة.

[١] - صفور، بديع، *الأعمال الشعرية*، ص٣٦٥-٣٦٦.

المكان هو الأرض– السّفوح والجبال والوديان، هو جهاتها، حيث يتحرّك محراث جده بقوّة ساعده، شمالاً وجنوباً ليعيد للأرض ألقها وخصبها ومواسمها من خلال اتّصال فاعل معها، لا بل من خلال استغراق واع مع مكوّناتها، يشعر بأنّ المكان (الأرض) جزء منه، وأنّه جزء من المكان. والشّاعر هنا يعمل على رصد هذا التّفاعل، وعلى تحديد إطار واقعي له من خلال شبكة العلاقات الذاتيّة والموضوعيّة التي قام بنسجها، والتي عبّرت عنها الصّورة الشّعريّة في النّصّ "إنّ البعد الموضوعي للمكان يتجلّى في الإحالة المستمّرة من الخياليّ المصنوع من الكلمات إلى الواقعيّ المصنوع من الطّبيعة وعناصرها المادّية "[١]. هكذا يستعير الشّاعر من المكان عناصره الإنسانيّة والطّبيعيّة ليصنع منها نسقاً خاصّاً للمكان يشعر بواقعيّته، لا بل يؤكّد هذه الواقعيّة ويرسّخها، ويفتحها على معطيات وجودية تنمّي التفاعل بين المكان ومكوّناته.

أمّا الزّمان، كما يظهره النصّ، فيتجلّى في الحركة المستمرّة الدّؤوبة للجدّ ومحراثه، يتجلّى في الجهات التي تستقبل خطواته، في الأيّام السّاعية لإنجاز فعله، في الفصول التي تعبّر، فتجسّد في عبورها حركات مماثلة، تجارب مماثلة، تزيح في المكان أشكالاً للعطالة التي قضت، وتطردها، وتخلق فيه أشكالاً أخرى للغنى وللحياة، كما تتجلّى في الحركة الفاعلة والغناء والعصافير والخصوبة.

بذلك يبدو كلّ من المكان والزّمان فاعلاً في الآخر، متمكّناً من استثمار طاقات الآخر الفاعلة في خلق صورة للحياة وللوجود أكثر جدّة وأكثر خصوبة وأكثر قابليّة للاستمرار وللفعل" فالزّمان والمكان لا يقيمان تجادلهما كطرفين متضادين، بل يقيمان علاقة استغراق ما هو متبادل "[٢]، وهذا الاستغراق هو الذي يسمح بإعادة تشكيل المكان وتشكيل مكوّناته، وعلاقة ذلك الزّمان من خلال رصد الشّاعر لهذه العلاقة وتفعيلها، بما يمكن أن يمنحنا شعوراً قويّاً بقيمة الحياة وامتلائها.

رابعاً: تحريك المكان وأنسنته:

---

[١] – صالح ،صلاح، *قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر*، ص٥٨.

[٢] – *المصدر نفسه*، ص٧٣.

إنّ علاقة الشّاعر الأصيلة بالمكان تمكّنه من إعادة صياغته، وذلك بأنسنته وزرع الألفة والمودّة داخله، وتسهم في تفعيل التواصل معه، والتأكيد على خصوصيّته الدّاخلية، والارتقاء بها إلى مستويات لا يعود فيها المكان محايداً، وإنما يظهر بوصفه كائناً إنسانيّاً له مشروعه الثقافي والاجتماعي الذي يسعى لإظهاره والتأكيد عليه، وتعميم مقوّماته في الحياة. بهذا المعنى يفقد المكان واقعيّته المادّية، يفقد مساحته وحجمه، يفقد مسافاته المعروفة، بما في ذلك حركة الزّمان فيه، ليصبح معادلاً للحلم، محكوماً برؤيا تتجاوز حدود الذاكرة التي تحاول تحديد ملامحه التقليديّة إلى فضاءات إنسانيّة رحبة، تجعل كلّ شيء فيه ناطقاً بلغة إنسانيّة ذات مدلولات تفيض على كلّ شيء، تعمّق الحسّ الإنساني، وتدفع باتجاه مشروع إنسانيّ فاعل، يكون بديلاً من مشاريع الهيمنة والتسلّط والخوف والتجويع. يقول في مقطع طويل من قصيدة بعنوان (بيان بيت علان على مشارف العام ٢٠٠٠)

" لا أذكر أنّي علّقت
مشنقة أغنية
أو عقدت (بروتوكولاً) مع عدو
أو خنقت بالمبيدات غصن ليمون
أو محوت ابتسامة من
دفاتر الاستيقاظ
وطيلة أحزاني
لم أدخل فنادق العملة الصّعبة
بيتي يتسع لأنْهار
الحزن الودود
معي ثمن رغيف
ربّما أقلّ أو أكثر
لم أعمل مخبرة سرّية،

طيلة أحزاني، لصالح أحد

لم أرم روحاً من طائرة

أو من قطار سريع

حقول جسدي سهوب

فسيحة للغناء

قلبي غابة مطر ونسائم خضراء

سماء لطائرة من ورق

ممر لزوارق أطفالكم

سأطيرها فوق بيادري

سأضعه في جداولي

ومعاً سنرقص

تحت ضوء النّجوم " [١]

لعلّنا ندرك في هذا النّصّ كيف يقوم الشّاعر بتحريك المكان وأنسنته من خلال تلك الشّحنات الانفعاليّة التي شكّل منها صوراً تعكس رؤيا الشّاعر وارتباطه الوثيق بالمكان. فالمكان هنا (بيت علان) قرية الشّاعر (وطنه الصّغير)، والصّور هي تشكيلات هذا الوطن التي تحكي قصّة الأفكار والقيم والمفاهيم التي تحملها (بيت علاّن)، والتي تشكّلها بوصفها رمزاً تاريخيّاً معبأ بالسّلام والمحبّة، منذ البداية ينهض المكان (الوطن الصّغير) ليحكي قصّة انتمائه للحياة والحبّ، فهو لم يعلّق مشنقة لأغنية، و لم يعقد صلحاً مع عدو، و لم يتلف مقوّمات الحياة بالسّموم. إنّ ذاكرة المكان لا تختزن معلومة تلمح إلى ذلك، والذاكرة هنا تاريخ وجود المكان، هي سجله الذي يحكي وقائعه، وما هو خارج التاريخ هو خارج المكان أيضاً، فالمعلومة، في أساسها، غير موجودة، لذلك هي خارج الذاكرة وخارج التاريخ.

[١] - صقّور، بديع، *الأعمال الشّعريّة*، ص١٧٣-١٧٥. وبيت علاّن هي قرية الشّاعر الصّغيرة شرقيّ مدينة اللاذقية.

هكذا ينهض المكان حاملاً قيم السّلام والمودة، ويطلّ علينا معلناً انتماء المكان للإنسان الذي يسعى من أجل الحبّ والجمال، وهذا السّعي مدفوع بهاجس الإحساس بالأمان ورفض العزلة. إنّ القيمة الإنسانيّة التي يشكلها المكان هي نفسها القيمة التي يسعى الشّاعر لإبرازها من خلال انتمائه له، ومن خلال حلوله فيه. المكان هنا ينطق بلسان الشّاعر وروحه، والشّاعر هنا متوحّد مع المكان، متداخل مع مكوّناته، ينمو داخله ويمنحه ملامحه ورغباته، فالجسد سهول واسعة للغناء، والقلب غابات من المطر، وإحساس بالانتعاش، سماء رحبة، وأنهار صغيرة يتدفّق ماؤها يروي الأرض، فتطلّ المواسم طافحة بالبركات، تلعب مع الأطفال، وتشاركهم في بناء مستقبلهم الآمن. المكان، هنا، صار رمزاً يحمل دلالات اجتماعيّة مليئة بالتفاؤل والحضور الإنساني البنّاء، صار حرّية وانفتاحاً إيجابيّاً من خلال سلوك واعٍ يعلن عن ذاته بكلّ اقتدار، ويتجلّى في ذلك الفرح الطّفولي الغامر، حيث تبتسم النّجوم معلنة الانتماء إلى حيويّة المكان وقيمه الإنسانيّة المقدّسة.

في نصّ آخر يعمّق الشّاعر في المكان الحسّ الإنسانيّ، ويظهره بوصفه يمتلك طباعاً يتحدّد من خلالها سلوكه ومواقفه. يقول:

" لقريتي الصّغيرة طباع
كما للأشياء ظلال...
لا تحبّ البرد ولا الرّصاص
لا تحبّ القبور " [١]

يعود الشّاعر، هنا، إلى قريته، المكان الأليف الذي يحسّ بتطابقه مع ذاته، يتشابك مع مكوّناته من خلال منح الشّاعر المكان خصاله وسجاياه، فيسند إليه رغباته، وينطقه بما في أعماقه. هكذا يطلّ المكان (القرية) ليفصح عن قيمه الإنسانيّة التي يسعى لترسيخها، والتي تظهر بوصفها شمائل تميزه وتؤكّد غناه الرّوحي، وهذا أبرز ما يتجلّى في المفارقة التي تجمع بين القرية الصّغيرة الوادعة التي تترع على سفح جبل وبين الإعلان الذي أفصحت عنه، بما يمتلك من قوّة الرّفض والتحدّي لمظاهر تتعمد

[١] - *المصدر السابق*، ص١٢٩.

إتلاف الحياة بأبشع الصّور. إنّ السّلوك المتوارث الذي اكتسبته القرية عبر مسيرة وجودها، واختصّت به، والذي صار بالنّسبة إليها قوّة ديناميكيّة فاعلة، هو الذي جعلها تعلن موقفها الرّافض للبرد بوصفه عنواناً للفقر والتشرّد، وللرّصاص بوصفه عنواناً للحروب والفوضى والتّدمير، وللقبور بوصفها عنواناً لسكون الكائن وعطالته. هكذا يصبح المكان (القرية) رمزاً شعريّاً نامياً، يعلن انتماءه للإنسان، ويسهم في صنع تاريخه.

ولعلّ هذا يذكّرنا بموقف (السيّاب) من قريته (جيكور) التي شكّلت لديه وطن الأحلام والحكايات، وطن الصّبا والزّرع والخضرة والمياه، ومكاناً للنّماء والانبثاق من ماء [1]. لقد ارتقى الشّاعر بقريته إلى مستوى البشر، وأضفى عليها الحياة بأدقّ تعابيرها.

في نصّ ثالث يوسّع الشّاعر في المكان دائرة الأنسنة، ويمارس في هذه الدّائرة ميله لجعل المكان مركزاً لتفعيل المظاهر الإنسانيّة.

" وضع يده فوق زهرة القلب
تطاول لهاث الوردة
مرّر أصابعه فوق سرّة الغابة
فتوهّج ثغرها
واشتعلت شفتاها بالكرز
تذكّر أنّ عيون الغابة
كانت شاردة
وكان يبلّلها بنار صدره المشتعل " [2]

---

[1] – النصير، باسين، *جماليّات المكان في شعر السّيّاب*، ص١٢٢، ١٥٧.

[2] – صفور، بديع، *الأعمال الشّعريّة*، ص١٨٣.

في المكان تطلّ الحياة معلنة عن نفسها من خلال هذا الحضور الفاعل الذي تمارسه عناصره، إذ لم يعد المكان يمتلك ملامحه المسندة إليه بشكل تلقائي، وإنّما اكتسب صفات إنسانيّة، لا بل صار كائناً إنسانيّاً يمارس دوره في الحياة، ويكمل فيها ما يحقّق شرطها الإنسانيّ. فالمكان هنا (الغابة) صار شخصاً، إنساناً، أنثى مشتهاة، تجذب الآخر إليها، وتنجذب إليه من خلال هذا الوهج الذي تمتلكه، ومن خلال هذا الحضور الأنثوي المعبّأ بالنشوة والحيويّة، متمثلاً في هذا الجسد المتناغم: سرّة، وثغر مبتسم وشفتان تفوح منهما رائحة الكرز، وعيون ساهمة ترسم في المكان مدارات جديدة للعشق والجاذبيّة. إنّ الشّاعر الجائع للحياة والحبّ والحرّية وجد في المكان (الطّبيعة ، الغابة) إحساساً بالأمان ينمو باتجاه تفعيل الحياة من خلال بث الرّوح في عناصر الغابة المختلفة، حتى كأنه يعيش ذكريات قديمة لسلوك مارسه في أحضانها، وظلّ ملاحقاً له، يحرّك في داخله مكامن الاشتهاء لسلوك مماثل. وما أنسنة المكان وفقاً للصّورة المرسومة وإعطاؤه تلك الرّوح الحيّة، إلاّ دليل على تفاعل حيويّ يهيمن على الشّاعر ويدفعه لتحقيق متطلبات الحياة.

الخاتمة:

بعد هذا العرض الذي قدّمناه، نجد أنّ المكان بتجلّياته المختلفة شكّل للشّاعر هاجساً ظلّ يلاحقه طوال مسيرته الشّعريّة، حتى وجدناه يحمله في أسفاره مرّة، فيطل عليه، ويحصي مفرداته ومكوّناته، ثمّ لا يلبث أن يطوّر النّظرة إليه فيدخله إلى ذاته، ويعيد بناءه في داخله، بما يكشف عن رؤيا إنسانيّة تصوغ المكان بطريقة واعية تشعر بحيويّته وحميمية التّواصل معه. ثمّ وجدناه يوسع من دائرة وعيه للمكان ليشمل الزّمان بوصفه حركة للمكان ولمكوّناته، فيعمل على استثمار طاقاته بما ينسجم مع الشّرط الإنسانيّ الفاعل وفق مقتضيات الحياة والتواصل البنّاء، ليخلص إلى إدراك جديد يعد فيه المكان كائناً إنسانيّاً فاعلاً، يقاوم أشكال العطالة والجمود والبلى، ويسعى باتجاه الحضور المشترك الذي تتناغم فيه عناصر المكان كلّها، بما يشعر بأنسنة هذه العناصر ودفعها لتحقيق التواصل الإنساني بأسمى مظاهره.

المصادر والمراجع

١- باختين، ميخائيل. ***أشكال الزّمان والمكان في الرّواية***، تر. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوربة، ١٩٩٠.

٢- باشلار، غاستون. ***جدليّة الزّمن***، تر. خليل أحمد خليل، منشورات المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر

والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.

٣- باشلار، غاستون. ***جماليّات المكان***، ترجمة غالب هلسا، منشورات المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.

٤- صالح، صلاح. ***قضايا المكان الرّوائي في الأدب المعاصر***، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة. الطبعة الأولى ، ١٩٩٧.

٥- صفور، بديع. ***الأعمال الشّعريّة***، توزيع دار الحارث، دمشق، ٢٠٠٥.

٦- العاكوب، عيسى علي. ***العاطفة والإبداع الشّعري***، دار الفكر، دمشق، سوريه، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

٧- كلانسكي، روبرتا. ***ذاكرة الإنسان بنى وعمليّات***، تر. د. جمال الدّين الخضور، منشورات وزارة الثقافة، سوريه، دمشق، ١٩٩٥.

٨- النّصير، ياسين. ***جماليّات المكان في شعر السيّاب***، دار المدى للثقافة والنّشر، دمشق، سوريه، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥.

صورة الفُرس في "العِقد الفريد"

الدكتور جعفر دلشاد*

مريم جلائي**

الملخّص

يبدو للمتأمّل في " ***العِقد الفريد*** "، أنّ ابن عبد ربّه الأندلسي قد ألّف موسوعته الضخمة وما تشتمل عليه من ثقافة إسلاميّة ــ عربيّة ما يثير الإعجاب، وللمؤلّف وقفات مع التّراث الفارسي وردت متفرقةً في ثنايا هذا السِّفر. ولو قدّر أن يأتي تعريف للفُرس وثقافتهم في كتاب أُلّف في الشرق العربي لاعتبرنا هذا الأمر طبيعياً وذلك لمجاورتهم البلدان العربيّة وما يلازمه من صلات.

في حين أننا نشاهد أنّ المسافة الجغرافية والتباين التاريخي والثّقافي بين عرب الأندلس والفُرس لم يكونا حاجزاً من أن تصل أخبار من بلاد فارس إلى أقصى الغرب العربي لتظهر في هذه الموسوعة الفريدة، وما يتّصف به هذا الشعب من تراث. وقد تجلّت أقوال ملوكهم وحكمائهم وخاصة في عصر بني ساسان في هذا الأثر، ولعلّ هذا الأمر يرشدنا إلى رصد التّناص الأدبي، وإلى العلاقات التي كانت سائدةً عندئذٍ.

لقد حاولت هذه الدراسة جمع شتات ما ورد ذكره في "***العقد الفريد***" عن أدب ملوك الفُرس وحكمائهم كي تضع أمام القارئ صورة عن الفرس من خلال الأدب الأندلسي.

كلمات مفتاحية: ابن عبد ربّه، العِقد الفريد، الفُرس، الأدب الأندلسي.

المقدمة

الحمدُ لله الذي جَعَل اختلافَ الشعوب آيةً للنّاس لعلّهم يتذكّرون، والصّلاة والسّلام على النّبي العربي خاتم الأنبياء والمرسَلين محمّد صلّى اللهُ عليه وعلى آلِه الطاهرين.

---

* – أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان، إيران.

** – طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية بجامعة إصفهان، إيران. (maryamjalaei@gmail.com)

تاريخ الوصول: ۱۳۸۹/۱۰/۲۰هـ.ش   تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۳/۱۵هـ.ش

من المسلّم به أنّ الأخذ والعطاء ناموس طبيعي يخضع له كل شعب له شيء من الاحتكاك بسائر الشعوب، ونظراً لكون العربية لغة الإسلام المبين، ولاعتناق جماعات كثيرة من مختلف الحضارات لـه، فقد أدّى هذا الأمر إلى التبادل الفكري والثقافي في الأدب العربي حتى صار يمّاً واسعاً تصبّ فيه روافدُ الثقافات الفارسية، واليونانية، والهندية وغيرها. فإماطة الحجاب عن هذه الروافد ستشكف عن جوانب من المتعة والأنس في نفوس الشعوب المختلفة.

ولا يخامرنا شك بأن العربية قد تأثرت بالفارسية وحضارتها الباهرة أكثر من سائر اللغات؛ حيث إنّها شكلّت جزءاً أساسياً من محصول العرب الثّقافي والفكري، فأسهم باحثون من كلا الشعبين في دراسة ظاهرة تأثير الأدب الفارسي في الأدب العربي ومداه، من الممكن الإشارة إلى كتاب «**تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول**» لمؤلّفه عيسى العاكوب، ومقالة عنوانها «**صورة الفُرس في كتاب البخلاء للجاحظ**» للدكتورة ماجدة حمود، و مقالة «**الأثر الفارسي في شعر البحتري**» للدكتور وحيد صبحي كبّابة.

ومن مثل هذه البحوث في إيران رسالة ماجستير عنوانها «**صورة الفُرس في ديوان أبي نواس**» قامت بإعدادها مريم أكبري بجامعة أصفهان. إلا أنه تبيّن لنا بعد قراءات متناثرة في الأدب الأندلسي أنه لم يقتصر التأثر على مشرق العالَم العربي وإنما وصل إلى أدباء المغرب العربي، وتنسّموا عبيرَ التواصل مع الثّقافة الفارسية، ومنهم الأديب الشهير ابن عبد ربّه. فقدّم في موسوعته الكبيرة كنزاً من الثّقافة الفارسية إلى نُشّاد العلم والمعرفة ليهذّبوا أذواقهم ويلوّنوا أدبهم بلون فارسي رائع. وللأسف قد أُهملت دراسة تأثير الأدب الفارسي في الأدب الأندلسي فلربما تعدّ هذه المقالة من المبادرات الأولى في مجال الدراسات المقارنة بين الأدبَين.

جدير بالذكر هنا أن معظم ما نُقل في *العِقد* من الأدب الفارسي يقع في نطاق سير الملوك الساسانيين وحِكمهم ووصاياهم؛ لأن الفُرس يهتمّون بهم منذ قديم الزمان. وخير دليل على هذا «هو بقاء العقيدة الزرادشتية ومحافظة معتنقيها على كيانهم ووجودهم ــ رغم ما حاق بهم من ضروب التنكيل والتشرد في كثير من الأوقات وهو يرجع فيما نعتقد إلى ما في هذه العقيدة من حكم ووصايا ونصائح منسوبة إلى الحكم الأزلي، انطوى عليها كتابهم المقدس (**الأفستا**) وما أضاف إليه الشراح والمفسرون من إضافات وشروح.»[1]

[1] – العاكوب، *تأثير الحِكَم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول*، ص ٥٥ــ٥٦.

لذا فإن هذا البحث سيلقي الضوء على صورة الفُرس في " ***العِقد الفريد*** " ليظهر مدى تأثر أدب ابن عبد ربّه بالحضارة الفارسية رُغم بُعد المسافة الجغرافية والتاريخية بين القُطرَين الفارسي والأندلسي العربي.

وقد نسّقنا السطور المبثوثة والأخبار المنقولة عن الفُرس في "***العِقد***" ووضعنا عناوين لهذه الأخبار منها الوصايا، السياسة والحكمة الملوكية، الأخلاق والسلوك، التوقيعات، والكتابة والبلاغة، لنكشف اللثام عن صورة الفُرس وجوانب من المؤثِّرات الفارسية على الثقافة الأندلسية متجلية في ثقافة ابن عبد ربّه.

وفي نهاية المطاف، آمل أن يكون البحث نافعاً لأبناء الفُرس والعرب نظراً إلى تأثير الحكم في النفس الإنسانية عامةً والنفس الشرقية خاصةً، وأن يكون جسراً للمزيد من التلاقي للشعبين في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية.

١- الامتزاج العربي ـــ الفارسي

قبل أن نتحدّث عن ملامح التجلّيات الفارسية في" ***العِقد الفريد*** " نتيجة دمج الأمّتَين العربية والفارسية من قديم الزمان يجمُل بنا أن نعرض صورةً موجزةً لتاريخ الصلات القائمة بينهما. وإننا نختار الإيجاز في هذا المقام، والقارئ يستطيع الرجوع إلى المصادر الخاصة التي تتعلق بالموضوع إذا أراد المزيد من الاطّلاع.

لسنا نبالغ إذا قلنا إن العلاقات بين العرب والفُرس تعود إلى أبعد من التاريخ المدوَّن، إذ نجد إشارات في «الشاهنامة»، الملحمة الكبرى للفردوسي الشاعر الشهير الإيراني، وهي أقرب إلى الأساطير منها إلى الواقع، والكلام عنها يبدو من نافلة القول.

أما من العصر الساساني (٦٧٢ـــ٢٢٦م) ـــ وهو آخر العصور الفارسية قبل الفتح الإسلامي ـــ فبين أيدينا شواهد تاريخية علمية بها تجعلنا نخلُد إلى شيءٍ من الاطمئنان فهي تذكر لنا أنه قد ازدادت العلاقات بينهما اتساعاً، ونرى جرجي زيدان يصرّح:

«وكان في مملكة فارس قبائل كثيرة من العرب، يقيمون على حدودها بين النهرين في العراق والجزيرة، وكانت لهم دولة عربية تحت رعايا الفُرس، وهم المَناذرة في الحيرة.»[١]

[١] -زيدان، جرجي، *تاريخ التمدن الإسلامي*، ج٤: ص ١٣٤.

ومن الطبيعي أنه كانت العلاقات بينهما ثنائية، فقد «كانوا (أي الفُرس) يستخدمون العرب في دواوينهم للكتابة أو الترجمة بينهم وبين مَن يفد على ملك الفُرس من عرب الحجاز أو اليمن أو نجد، وخصوصاً بعد أن دخلت اليمن في حوزتهم على عهد **كسرى أنوشروان** وأشهر كتّاب العرب في دواوين الفُرس آل عدي بن زيد من المضرية.»[١] والتلاقي بين الشعبَين تجاوز حدود الأوساط السياسية إلى عامة الناس ونرى «كثيراً ما كان الفُرس يتعلّمون لغة العرب وينظمون الشعر العربي، حتى ملوكهم لم يكونوا يستنكفون من ذلك»[٢].

كما تسرّبت العلاقات بينهما إلى العلاقات الدينية، والاعتقادية؛ ينقل لنا المسعودي في كتابه "مروج الذّهب" أنه: «قدكانت أسلاف الفُرس تقصد البيت الحرام، وتطوف به تعظيماً له ولجدِّها إبراهيم عليه السلام، وتمسكاً بهديه، وحفظاً لأنسابها»[٣].

وقد امتدَّ تلاقح الشعبين في العصور التالية من الفتح الإسلامي إلى أن بلغ ذروته في دولة بني العباس وقد صرّح الجاحظ بقوله: «إن دولة بني العباس أعجمية خراسانية ودولة بني مروان عربية أعرابية»[٤].

والحقيقة التي لايتطرق إليها شك هي أن مثل هذا النفوذ في هذا العصر لم يكن يحصل إلا تكريماً لنصيب الفُرس الأوفر في إنجاح الثورة العباسية على الأمويين، فانعقدت صلات ضاربة الجذور بين العرب والفُرس في المجالات المختلفة سياسياً، وثقافياً، واجتماعياً قلّما نرى مثيلها بين شعبَين أخريَين، ومن المسلم به نتيجة لهذا الامتزاج المتعدد الجوانب أن يتأثر بعضهما ببعض تأثراً نادر النظير إذ نرى تجلياته في ما وصل إلينا من أدب العصر العباسي وعصوره التالية.

[١] -المصدر نفسه، ١٢٤.

[٢] - المصدر نفسه، ١٣٤.

[٣] - المسعودي، مروج الذهب، ص ٢٤٢.

[٤] - الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص ٢٣٧ .

٢ــ إطلالة على عصر بني ساسان

قد وضع **أردشير** بن بابك سنة ٢٢٦ ميلادية حجرَ الأساس لدولة بني ساسان واختار عنوان "ملك الملوك" لنفسه بعد أن غلب على دويلات الطوائف. وهذه الدولة قد عاشت أربعة قرون ونيّف، وازدهرت في هذا العصر مناحي الحياة؛ الاقتصادية، الاجتماعية، والسياسية.

كانت الديانة الزرادشتية ديانة عامة الفُرس في العصر الساساني إلى أن دخلت إيران الحظيرةَ الإسلامية بعد بزوغ فجر الإسلام المبين في الجزيرة العربية، وقد قوّض ملوك الأكاسرة أركانَ البدعتَين المشهورتَين المانوية والمزدكية احتفاءً بها.

لنقرأ ما جاء في كتاب كريستين سن هذا نصّه: «تكوّن النظام الساساني من أربع طبقات وهي: طبقة رجال الدين، وطبقة رجال الحرب، طبقة الكتّاب[1]، وطبقة العامّة من الصنّاع والزرّاع.[2]» إلا أن ما وصل إلينا من مسلّمات الحديث والشهادات التاريخية يدلّنا على مكانة أرباب القلم المنفردة بهم، ولنصغ إلى قول القلقشندي الذي يبيّن لنا الأمر إذ يقول: «كانت ملوك الفُرس تقول: الكُتّاب نظام الأمور، وجَمال المُلك، وبهاء السلطان، وخُزّان أمواله، والأمناء على رعيته وبلاده، وهم أولى الناس بالحِباء والكرامة وأحقّهم بمحبّة السلام»[3].

وصفوة القول أن ملوك آل ساسان قد جعلوا الكتّاب في مقام يُشار إليه بالبنان، وعاشوا عيشةً مفعمةً بالرغد والهناء في كنف الملوك الساسانيين وقد تهيّأ لهم ما احتاجوا إليه ليخلّفوا قسطاً وافراً من كتابات رائعة أفادت الحضارة الفارسية والحضارة العربية الإسلامية بصفةٍ عامةٍ في العصور التالية، وإن معظم التراث الفكري والأدبي الفارسي الذي تأثر به كبار الأدباء العرب يعود تاريخُه إلى العصر

[1] – هذه الطبقة لم تكن موجودة في الأنظمة السياسية السابقة للعصر الساساني، وقد أضافها الأكاسرة إلى الطبقات الثلاث وهذا يدلنا على اهتمامهم البالغ بالكتابة وأصحابها.

[2] – كريستين سن، ايران در زمان ساسانيان، ص١٥٠.

[3] – القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ص ٤٤.

الساساني، وهو مدوَّن باللغة البهلوية الساسانية وقد تُرجمت مقتطفاتٌ منه إلى العربية في القرنَين الثاني والثالث الهجريَين.

٣ــ ابن عبد ربّه وعِقده

أبو عمر أحمد بن عبد ربّه قد نشأ بقرطبة و«كان في نشأته فقيراً خاملاً، فطلب العلم على شيوخ عصره في جامع المدينة، ومن أهم شيوخه بقي بن مخلد، وابن وضّاح، والخشني»[١]. فتلقّى منهم اللغة، والأخبار، والسير وادّخرها في" ***العِقد*** " وخلّفها للأجيال التالية قاصداً لها العبرة الحسنة والتهذيب الخُلقي، وما يلفت انتباه القراء هو أنّ القسم الأوفى والأوفر من الكتاب يتعلّق بالشرق حتى قال عنه الصاحب بن عبّاد (ت ٣٨٥هـ) عندما شاهد هذا الكتاب، جملته المشهورة: «هذه بضاعتنا رُدّت إلينا، ظننتُ أن هذا الكتاب يشتمل على شيءٍ من أخبار بلادهم وإنما هو مشتمل على أخبار بلادنا ولا حاجة لنا فيه»[٢].

أما طريقة ابن عبد ربّه في تأليف" ***العِقد*** " فإنه قد حذا حذوَ ابن قتيبة في عيون الأخبار وقد جمع مادة كتابه من مصادر مختلفة من دواوين الشعراء، ومؤلّفات الكبار العرب، والكتب السماوية. واعتبره محققون كثيرون بمثابة موسوعة أدبية قد اجتمعت فيه أصناف العلوم والآداب في عصره. وقسّم المؤلف كتابه إلى خمسة وعشرين قسماً سمّاها بأسماء الجواهر وجعل هذه الجواهر متناظرة كحبّات العِقد، و«العنوان " ***العِقد الفريد*** " تطوّر متأخّر زاد فيه كلمة "الفريد" أحد المطالعين أو الناشرين»[٣].

٤ــ التجلّيات الفارسية في " *العِقد الفريد* "

---

[١] – عباس، احسان، *تاريخ الأدب الأندلسي*، عصر سيادة القرطبة،ص ١٨٣.

[٢] – فروخ، عمر، *تاريخ الأدب العربي*، ص ٢١٢.

[٣] – *المصدر نفسه*، ص٢١٢.

أشرنا سابقاً أن للحضارة الفارسية تأثيرات ملفتة الانتباه في مختلف أجزاء "***العقد الفريد***" والتي قادنا إلى البحث عن مختلف جوانبها، فمن أبرز التجليات الفارسية في "***العقد***" يمكن الإشارة إلى ما يلي:

أ–الوصايا

إن الوصايا الحكمية كانت موضع اهتمام النفس الشرقية إذ احتلّت حيّزاً كبيراً من الأدَبين الفارسي والعربي منذ أقدم الأزمنة، وهي تنطوي على ما يُخرجه أديبٌ حكيمٌ للناس من دروس وعِظات قد حصل عليها الشخص الحكيم خلال حياته ليستفيدوا منها في خضم الحياة.

ودولة آل ساسان ــ كما أسلفنا الحديث عنها ــ أسّست على يد ملوك من الحكماء، فخلّف كتّاب البلاط قدراً هائلاً من وصايا توجَّه بها ملك إلى ابنه أو إلى ملك أعقبه أو إلى الوزراء والأجيال اللاحقة.

وقد أتى ابن عبد ربّه بشذرات منها في أثره الخالد، منها وصايا **أردشير بن بابك** (٢٢٦-٢٣٩م) وهو كما أسلفنا القول عنه يرجع إليه فضل إقامة الصرح الساساني، وهو أعظم الملوك الساسانيين حكمةً وسياسةً، وكان أبرز ملوك الفُرس في الميل إلى العلم، وتشجيع الترجمة والتأليف. نتيجة لذلك فقد احتفى به الكتّاب والمؤرخون احتفاءً منقطع النظير ويمكن القول إن أغلب ما نسب إلى **أردشير** من حكم ووصايا ونصائح في المصادر العربية له نصيب من الصحة والحقيقة من حيث انتسابه إليه. فالمعتقد أنه كان هناك أكثر من كتاب ساساني يتصل بشخصية **أردشير** وأعماله، وقد أتيح لأدباء العرب ومؤرخيهم أن يطلعوا عليه في العصر العباسي الأول. وأشهر هذه الكتب هو "**كارنامك أردشير**" الذي كُتب قريباً من سنة ٦٠٠ م؛ والذي يُعدّ بحق مصدراً لما في الشاهنامة والكتب العربية عن **أردشير**.[١]

١ ــ العاكوب، *تأثير الحِكَم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول*، ص ٨٧ .

ومن وصاياه التي يمكن الإشارة إليها وصيته المفعمة بالحكمة إلى ابنه إذ يقول: « إن المُلك والعدل أخوان لا غنى بأحدهما عن الآخر، فالمُلك أسٌّ والعدل حارس. والبناء ما لم يكن له أسٌّ فمهدوم، والملك ما لم يكن له حارس فضائع.

يا بني، اجعل حديثك مع أهل المراتب، وعطّيتك لأهل الجهاد، وبشرك لأهل الدين، وسِرُّك لمن عناه ما عناك من ذوي العقول».[١]

ولابن عبد ربّه موقف آخر من بيان حسن السياسة وإقامة العدل في المملكة مشيراً إلى **أبرويز**(٥٩٠ـــ ٦٢٨م). و **أبرويز** هذا هو كسرى الثاني حفيد **كسرى أنوشروان**، الذي تمّ احتفال تتويجه في "***تيسفون***" عاصمة "***ايرانشهر***" وله مكانة منقطعة النظير في دولة آل ساسان، والواقع أن معظم الروايات المفصلة عن عظمة البلاد الساسانية والتي يذكرها القدماء من العرب والفُرس تعني عصر كسرى الثاني.

«إنه لُقّب في عصره بـــ "**أبرويز**" بمعنى الفاتح ولاشك أنه قد لُقّب به تمجيداً لانتصاراته الكبيرة في الحروب.»[٢]

أبرويز الحكيم يوصي ابنه **شيرويه** قائلاً:

« لا توسعنَّ على جندك سَعةً يستغنون بها عنك، ولا تضيقنَّ عليهم ضيقاً يضجّون به منه، ولكن أعطهم عطاءً قصداً، وامنعهم منعاً جميلاً، وابسط فأكثرت التعجب»[٣]. كما أنه يوصيه بأن يتّخذ العدل والنصفة نهجاً له قائلاً:

[١] ـــ ابن عبد ربّه، *العقد الفريد*، ج١:ص ٢٦.

[٢] – *داهيم، خسرو پرويز در جنگهای بيست وهفت ساله ايران وروم*، ص١٠ .

[٣] – *المصدر نفسه*، ج١: ٢٨.

« اعلم أنَّ كلمةً مِنكَ تسفك دماءً، وأخرى منك تحقن دماءً، وأن سخطك سيفٌ مسلولٌ على من سخطتَ عليه، وإن رضاك بركةٌ مستفيضةٌ على من رضيت عنه، وأن نفاذ أمرك مع ظهور كلامك. فاحترس في غضبك من قولك أن يخطئ، ومن لونك أن يتغير، ومن جسدك أن يخف؛ فإن الملوك تعاقب حذراً وتعفو حلماً. واعلم أنك تجل من الغضب، وأن ملكك يصغر عن رضاك، فقدر لسخطك من العقاب، كما تقدر لرضاك من الثواب.»[١]

كما يبدو من كلامه أنه يوصي ابنه بما يجدر بالملوك أن يتزيّنوا به في أعمالهم السياسية ويؤكدّ خاصةً على العدالة والقصد في كل الأحوال.

ومن الوصايا الساسانية قول **كسرى أنوشروان** إلى مرازبة خراسان حيث يقول: «عليكم بأهل السخاء والشجاعة، فإنهم أهل حسن الظن بالله تعالى.»[٢]

وكسرى (٥٣١ – ٥٧٩م) هذا وهو المعروف في التاريخ بلقب **أنوشروان**[٣] يعتَبر احتواءه على عرش إيران مبدأً وافتتاحاً لأزهى عصر من عصور الدولة الساسانية.[٤]

إذن هذه أقوال وحكم كثيرة تتصل بحياته وسياسته وعدله وقد تصوّره لنا الروايات الشرقية مثالاً للحاكم العدل، فالكتّاب العرب والفُرس يروون لنا حكايات كثيرة في وصف جهده ومحاولته لصيانة العدالة والمساواة.[٥]

---

[١] – *المصدر نفسه*، الصفحة نفسها.

[٢] –*المصدر نفسه*.

[٣] – أنوشروان: الروح الخالدة.

[٤] – كريستين سن، ايرانيان در زمان ساسانيان، ص٤٨٤.

[٥] – المصدرنفسه، ٤٩٦.

كما يحدّثنا عنه الثعالبي في قوله: « إنه لم يكن في الأكاسرة بعد **أردشير** الذي له فضيلة السبق أعدل من **أنوشروان** فلذلك ضُرب المثل به في العدل من بينهم. وهو الذي وُلد النّبي (ص) في زمانه لتسع سنين خلت من مُلكه، وافتخر عليه الصلاة والسلام بذلك وقال: ولدتُ في زمن الملك العادل»[١].

وصفوة القول إنه عَلَم من أعلام الحكمة في الأدبين الفارسي والعربي.

ومن الطبيعي أن يكون ثمة وزراء من أهل العلم والأدب إلى جانب الملوك الساسانيين يؤزروهم في تدبير المملكة وسيادها؛ فمن أكثرهم شهرةً في الكتب التاريخية الحكيم الكبير **بزرجمهر** الذي احتلّ مكانة الصَّدارة في حكم الحكماء الفُرس ربما يعادل مكانة لقمان الحكيم لدى أبناء العرب.

«إن **بزرجمهر**[٢] هذا كان وزيراً **لكسرى أنوشروان** وهو الذي قتله وذلك أن **بزرجمهر** ترك المجوسية ورجع إلى دين عيسى بن مريم ودان به فقتله كسرى لذلك.»[٣] وله قضايا وحكم ومواعظ بين أيدي الناس و«يعتبر ***بندنامغ بزركمهر*** **(نصائح بزرجمهر)** أشهر مثال لأدب النصح لوناً من الانتاج تميزت به العبقرية الإيرانية وكان له أكبر الأثر على آداب الإسلام التي ظهرت من بعده.»[٤]

ومن الطبيعي ألا يهمل ابن عبد ربّه وصايا **بزرجمهر** إلى الناس، فيذكر منها قوله: « ما ورَّث الآباءُ الابناءَ شيئاً خيراً من الأدب، لأنّ بالأدب يكْسِبون المال، وبالجهل يُتْلفونه»[٥].

وهذه الوصية المنقولة عن الحكيم الكبير **بزرجمهر** تكفينا في اعتباره من أعلام الحكمة.

[١]- الثعالبي، ثمار القبوب في المضاف والمنسوب،ص ١٦٥ .

[٢] ــ « نسبت إلى بزرجمهر أساطير كثيرة وربما هي كتبت محاكاةً عن أساطير أحيقر (Ahigar)فاسترعى انتباه المسلمين في القرون الإسلامية الوسطى، نظن ظناً قوياً أن تكون هذه الشخصية الشهيرة التي لحق اسمه بقصة وضع النرد في إيران نفس برزوية الطبيب». كريستين سن، ايرانيان در زمان ساسانيان، ص ٩٦

[٣]ــ النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ص ٣٢٨

[٤] ــ العاكوب،تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول، ص ٥٨

[٥] ــ ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج٢: ١٠٩

ومن وصاياه التي عثر عليها في آثاره بعد مقتله هي العبارة التالية: « إذا كان الغـدرُ في النـاس طِبَاعاً فالثقة بالناس عَجز، وإذا كان القَدَر حقّاً فالحِرص باطل، وإذا كان المَوت راصـداً فالطمأنينـة حُمق»[١].

ويروى عنه في مدح الكرم وذم البخل: « إذا أقبلت عليك الدنيا فأنفق منها فإنها لا تفـنى، وإذا أدبرت عنك فأنفق منها فإنها لا تبقى».[٢]

في صدد فضل الصّداقة على القرابة يروى عنه: «قيل لـ **بزرجمهر** مَن أحبُّ إليـك، أخـوك أو صديقك؟ فقال: ما أُحبُّ أخي إلا إذا كان صديقاً»[٣].

وقد اقتبس ابن عبد ربّه ما حكي عن الحكماء، مثل **سلمان الفارسي** الصحابي الكبير. «سلمان أبو عبدالله الفارسي الرامهرمزي الأصبهاني[٤] سابق الفُرس إلى الإسلام، وصحب النبي (ص) وخدمه»[٥].

وهو من قال النبي فيه يوم الأحزاب: «سلمان منّا أهل البيت»[٦]. وذاع صيته في الحكمة وسداد الرأي وعمق التفكير، وقيل إنه هو الذي أشار بحفر الخندق وكان له فيه فضل عمل.

ويدلّنا على حكمته الغزيرة قوله الموجز في الاقتصاد في الأمـور العامـة فإنهـا داعيـة للـدوام والاستمرار، والمقصد له فضل السبق في ذلك، عندما يقول: «القصدَ والدوامَ فأنت الجواد السابق»[٧].

ولا يخفى على أحد أن القصد والدوام يُطلَق عليه حديثاً مصطلح «التكامل والتدريج» وهو أساس لكثير من نظريات علم الاجتماع ومستجداته الحديثة؛ إذ يعتقد علماء الاجتماع أنه لاينال

---

[١] ـ *المصدر نفسه*، ١٠٩

[٢] ـ *المصدر نفسه*، ٢٨.

[٣] ـ *ابن عبد ربّه، العقد الفريد*، ج٢:ص ٥٠.

[٤] ـ يقال إنه من منطقة "جي" بأصبهان، ويقال من رامهرمز.

[٥] ـ *الصفدي، الوافي بالوفيات*، ص ٣٠٩.

[٦] ـ *الحاكم، المستدرك على الصحيحين*، ج٣ :ص ٥٩٨.

[٧] ـ *ابن عبد ربّه، العقد الفريد*، ج٢، ص ٨٠.

المجتمع ما يتوخّى من الرُّقي والازدهار إلا عندما يسير مختلف أنظمته وأجزاءه تجاه التكامل تدريجياً وخطوةً خطوةً.

ب- السياسة والحكمة الملوكية

لاشك بأن بلاد فارس قد اتسمت من العصور الغابرة بسمة التنظيمات السياسية، والاجتماعية، والعسكرية، قلما نجد مثيلها في البلدان الأخرى، وقد وصلت ذروتها في دولة آل ساسان، إلى أن اشتهر ساستها بسداد الرأي وحسن السياسة في القضايا الدائرة في فلك رعاياهم ومملكتهم وكانوا من أعلام الحكماء والمهتمين بالحِكَم ليعملوا بمقتضاها، ويؤكد على هذا الادّعاء ما نقل عن **أنوشروان** إذ يقول: «القلوب تحتاج إلى أقواتها من الحكمة كاحتياج الأبدان إلى أقواتها من الغذاء[1]».

أما بالنسبة إلى العرب الذين كانوا يعيشون ــ قبل اعتناقها الإسلام المبين ــ في القفار والفيافي دون أن يسودهم نظام سياسي بمعناه المعروف في علم السياسة، فقد كانت تعوزهم تجارب الفُرس وخبراتهم السياسية والاجتماعية في العصر العباسي.

لذا نرى بعد الفتح الإسلامي لفارس والنفوذ الفارسي في البلاط العربي، وذلك بأن يقوم العرب بأخذ ما كان عند الفُرس من تجارب لتغطّي فجوتها في سياسة العباد وعمارة الرقعة الإسلامية المترامية الأطراف؛ لذا نجد ترجمة «سيرة **سابور بن أردشير** المعروف بسابور الجنود، وقصته مع ملك الحضر وابنته النضيرة وسيرة سابور ذي الأكتاف وبهرام كور ربيب المناذرة، **وكسرى أنوشروان** ووزيره **بزرجمهر** القصص البهلوية، وسير الملوك بصفة عامة، قد أضافت إلى قصص العرب ثروةً كبيرةً زادت الأدب العربي غنى واتساعاً»[2].

---

[1] ــ المبرِّد،*الكامل في اللغة والأدب*، ٤٥٧ وربما تأثر الإمام علي (ع) بحكمته إذ يقول:
«إنّ هذه القلوب تَمَلّ كما تَمَلّ الأبدان، فابتغوا لها طرائف الحكمة.» (الإمام علي، *نهج البلاغة*، الحكمة ١٩٧: ١٠٤٨)

[2] ــ بدوي، *صلات بين أدبي الفرس والعرب*، ص ٨٦ .

وصفوة القول أن العرب قد وجدت ضالتها المنشودة في السياسة الملوكية عند الفُرس إذ بادرت إلى ترجمة الحكم الملوكية إلى العربية واقتباسها في أعمالها الأدبية.

أما بالنسبة إلى " ***العِقد الفريد***" فيجد الباحث قسماً مما نقل فيه من الأدب الفارسي الساساني، يقع في نطاق الحِكَم ذات الصلة بالسياسة الملوكية إلا أنه أحياناً لا يشير إلى الملك الحكيم الذي رويت عنه الحكمة كما لا يشير إلى مصدر الرواية الفارسي، كما نلاحظ في الرواية التالية:

« وذكروا أن ملكاً من ملوك العجم كان معروفاً ببعد الغور ويقظة الفطنة وحسن السياسة، وكان إذا أراد محاربة ملك من الملوك وجه إليه من يبحث عن أخباره وأخبار رعيته قبل أن يظهر إلى محاربته، فيكشف عن ثلاث خصال من حاله، فكان يقول لعيونه[1]: انظروا هل ترد على الملك أخبار رعيته على حقائقها أم يخدعه عنها المهدي ذلك إليه؟ وانظروا إلى الغَني في أي صنف هو من رعيته، أفيمن اشتدَّ أنفه وقلَّ شرهه أم فيمن قلَّ أنفه واشتدَّ شرهه؟ وانظروا في أي صنفي رعيته القوام بأمره؟ أفيمن نظر ليومه وغده أم من شغله يومه عن غده؟ فإن قيل له لا يخدع عن أخبار رعيته، والغني فيمن قل شرهه واشتد أنفه، والقوام بأمره من نظر ليومه وغده؛ قال: اشتغلوا عنه بغيره. وإن قيل له ضد ذلك؛ قال: نار كامنة تنتظر موقداً، وأضغان مزملة تنتظر مخرجاً، اقصدوا له فلا حين أحيَن من سلامة مع تضييع، ولا عدو أعدى من أمن أدى إلى اغترار»[2].

كما نستنتج من كلامه أنه كان ملكاً ذا حزمٍ وصلابةٍ وآراء صائبة لا يقوم بالحرب دون تدبيرٍ كي يحصل على نجاح أكثر. إنه ملك يعرف القطاعات المختلفة للمجتمع الإنساني وأحوالهم المتباينة، وهو كطبيب يقوم بباثولوجيا أجساد المجتمعات فبإمكانه أن يدرك جيّداً أي مجتمع قد أُصيب بالضعف والانهيار، ولايستطيع الصمود أمام شنّ أعدائه.

---

[1] ــ جواسيسه.

[2] ــ ابن عبد ربّه، العقد الفريد، ج١،ص ٧٨.

وأحياناً يذكر اسم الملك الفارسي، على سبيل المثال في صدد ما يصحب به السلطان يقول: « وقال **أبرويز** لصاحب بيت المال: إني لا أعذرك في خيانة درهم عليّ وأن لا أحمدك على صيانة ألف ألف: لأنك إنما تحقن بذلك دمك وتقيم أمانتك، فإن خنت قليلاً خنت كثيراً. واحترس من خصلتين: النقصان فيما تأخذ، والزيادة فيما تعطى. واعلم أني لم أجعلك على ذخائر الملك وعماد المملكة والقوة على العدو، إلا وأنت عندي آمن من موضعه الذي هو فيه، وخواتمه التي هي عليه، فحقّق ظنّي باختياري إياك أحقق ظنك في رجائك إياي. ولا تتعوض بخير شراً، ولا برفعة ضعة، ولا بسلامة ندامة، ولا بأمانة خيانة»[1].

يكفينا قولُه هذا في اعتباره ملكاً حكيماً لايبخل على بطانته بإرشاداته القيّمة والبنّاءة في القيام بوظائفهم الحكومية بدقةٍ وأمانةٍ.

كما يوصي ابنه **شيرويه** في اختيار بطانته إذ يقول:

«وليكن من تختاره لولايتك امرءً كان في ضعة فرفعته، أو ذا شرف كان مهملاً فاصطنعته. ولا تجعله امرءً أصبته بعقوبة فاتضع لها، ولا امرءً أطاعك بعد ما أذللته، ولا أحداً ممن يقع في قلبك أن إزالة سلطانك أحب إليه من ثبوته. وإياك أن تستعمله ضرعاً غمراً كثيراً إعجابه بنفسه، قليلاً تجربته في غيره؛ ولا كبيراً مدبراً قد أخذ الدهر من عقله، كما أخذت السن من جسمه.[2]»

وحول ما كان عليه **أردشير**، مؤسس دولة الأكاسرة، من حكمة وتدبّر يذكر لنا ابن عبد ربّه الرواية التالية:

---

[1] ـ *المصدر نفسه*، ٢٢.

[2] ـ *المصدر نفسه*، ٢٨ .

«قيل لـــأردشير: الأدب أغلب أم الطبيعة؟ فقال: الأدب زيادة في العقـــل ومنبهـــة للـــرأي، ومكسبة للصواب، والطبيعة أملك لأن بها الاعتقاد وبها الفراسة وتمام الغذاء.[1]»

وأما الموبذان – وهو العالِم ورجل الدين بالفارسية – فله شأن رفيع عند الأكاسرة حيث هـــو حكيم يحاول المَلك أن يستفيد من بحر حكمته مهما سنحت فرصةٌ. والرواية التالية ترشدنا إلى ما قلنا:

«قال **أنوشروان** للموبذان: ما كان أفضل الأشياء؟ قال: الطبيعة النقية تكتفي من الأدب بالرائحة ومن العلم بالإشارة وكما يموت البذر في السباخ[2] كذلك تموت الحكمة بموت الطبيعة. قال له: صدقت ونحن لهذا قلّدناك ما قلّدناك.[3]»

مما نقله ابن عبد ربّه عن الحِكم الملوكية والسياسة عند الأكاسرة يتّضح أن ملوك الفُرس، لـــدى الأندلسيين، يتسمون بالحكمة والعدالة وبُعد الغور. ومن جانب آخر لا يخفى علـــى أحـــد أن هـــذه الصفات في الملوك تُسعد الرعية وتبعث فيها إشراقة الأمل والحيوية.

ج –حسن المعاشرة والسلوك

ومما ورد ذكره في "*العقد الفريد*" عن مميزات الشعب الفارسي بصفةٍ عامةٍ وملـــوكهم خاصـــةً الطقوس الشائعة آنذاك مشيراً إلى وحدة الصف والابتعاد عن التفرقة والتشتت نقلاً عن حبيب الطائي:

«وقد كان المحلق بن حَنتَم بن شدَّاد خاملاً لا يذكر، حتى طَرقه الأعشى في فِتية وليس عنده إلا ناقة. فأتى أمَّه، فقال: إنّ فتية طَرقونا الليلة، فإنْ رأيتِ أن تأذني في نَحر الناقة؟ قالت: نعم يـــا بُـــني.

[1] ـــ *المصدر نفسه*، ج٢: ١٠٩.

[2] ـــ أرض مالحة التربة.

[3] ـــ *المصدر نفسه*، ص١٠٩.

فنَحرها واشترى لهم ببعض لحمها شراباً وشَوى لهم بعضَ لحمها. فأصبح الأعشى ومَن معــه غــادِين. فلم يَشْعر المحلّق حتى أتته القصيدةُ التي أولها:

أَرِقتُ وما هذا السُّهاد المُؤرّقُ وما بِيَ من سُقْم وما بي مَعشَقُ

وفيها يقول:

لَعْمري لقد لاحتْ عيون كثيرة إلى ضَوء نار في يَفاع تَحرَّقُ
تُشَبّ لَمقْرورَيْن يَصْطلياها وبات على النار النَدى والمحلّق[1]
رَضِيعي لَبانٍ ثَدْيَ أمّ تقَاسما بأسْحمَ داجٍ عوْضُ لا نَتَفرّق[2]
ترى الجُود يَسْرِي سائلاً فوق وَجهه كما زان مَتْن الهُنْدوانيّ رَونق

فلما أتته القصيدة جعلت الأشراف تخطب إليه، ويقول القائل: وبات على النّار النّدى والمحلّــق وقوله تقاسما بأسحم داج. يقول: تحالفا على الرّماد، وهذا شيء تفعله الفُرس لئلا يفترقوا أبدا».[3]

لأبيات الأعشى قصةٌ ومغزى، فالقصة ذكرها كل من تناول هذه الأبيات.

أما المغزى فيتعلّق بطقوس الأمم أثناء تحالفهم وتعاهدهم؛ فالعرب كانت تتعاهد في جاهليتها على النار وبغمس الأيدي في الدّماء، وأضاف صاحب الخزانة إلى أن العرب كانت تتعاهد على التراب نقلاً عن ابن السيد البَطَليوسي[4].

وقد زاد صاحب ***العقد الفريد*** فقال بأن الفرس كانت تتحالف على الرماد، وهو ما لم أجد لــه دليلاً لدى غيره.

[1] – المقرور: الذي يرتجف من البرد. اصطلى: تدفأ.

[2] – أسحم: شديد السواد. عوضُ: (يبنى على الكسر،والفتح، والضم) الدهر.

[3] – *المصدر نفسه*، ج٥: ٢٠٥-٢٠٦.

[4] _ *البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب على شواهد شرح الكافية*، ج٣، ص ٢١٢.

ومن السنن التي كانت شائعة بين الفُرس آنذاك يشير ابن عبد ربّه إلى تقبيل يد الملوك كما كان يفعله العرب وكيف يميط المؤلف اللثام عن نياتهم المختلفة وراء فعلهم المشترك هذا بقوله؛

«دخل رجل على هشام بن عبد الملك فقبّل يده؛ فقال: أف له، إن العرب ما قبّلت الأيـــدي إلا هلوعاً، ولا فعلته العجم إلا خضوعاً»[1].

وذكر ابن عبد ربّه ما كان رائجاً بين الفُرس في تقسيمها دهرها كله إلى أربعة أيام مشيراً إلـــى طبائع الإنسان؛ «ونحن قائلون بعون الله وتوفيه في طبائع الإنسان وسائر الحيوان، وتفاضـــل البلـــدان، والنعمة والسرور، إذ لم يكن مدار الدنيا إلا عليها، ولا قوام الأبدان إلا بها، وإذ هي ثمـــرة الفراســـة، وتركيب الغريزة، واختلاف الهمم، وطيب الشيم، وتفاضل الطعوم. وقد تكلّـــم النـــاس في النعمـــة والسرور على تباين أحوالهم، واختلاف هممهم، وتفاوت عقولهم، وما يجانس كل رجل منهم في طبعه، ويؤالفه في نفسه، ويميل إليه في وهمه. وإنما اختلف الناس في هذا المذهب لاختلاف أنفسهم، فمنهم من نفسه غضبية، فإنما همُّه منافسة الأكفاء، ومغالبة الأقران، ومكاثرة العشيرة. ومنهم من نفسه ملكية فإنما همُّه التفنن في العلوم، وإدراك الحقائق، والنظر في العواقب. ومنهم من نفسه بهيمية، فإنما همُّـــه طلـــب الراحة، وإهمال النفس على الشهوة من الطعام والشراب والنكاح، وعلى هذه الطبيعة البهيمية قسّمت الفُرس دهرها كله، فقالوا: يوم المطر للشرب، ويوم الريح للنوم، ويوم الدجن للصيد، ويـــوم الصـــحو للجلوس. وهي أغلب الطبائع على الإنسان، لأخذها بمجامع هواه، وإيثار الراحة، وقلة العمل»[2].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفُرس من قديم الزمان ميّالون إلى الإفراط في الشراب، حتى وصفهم بعض المستشرقين، منهم هرودوت بالإمعان في ذلك والغلوّ فيه.[3]

---

[1] _ *المصدر نفسه*، ج٢: ١٣٢.

[2] _ *المصدر نفسه*، ج٦: ١٧١.

[3] _ هرودوت، *تاريخ هرودوت*، ص ١٠٥.

وما يؤيّد هذا الرأي قول حمزة الإصفهاني حيث يقول: «إن بهرام جور أمر الناس أن يعملوا من كل يوم نصفَه ثم يستريحوا ويتوافرو١٠ على الأكل والشراب واللهو، وأن يشربوا على سماع الغناء فعزّ المغنّون.»[١]

وأما رياضة الصيد فكانت عند الفُرس من الهوايات المحبّبة التي كانت تحظى باهتمام عظيم، و«كان لهم شأن في تربية الجوارح وتضريتها وإتقان فنون الصيد ويحكون أن أول من صاد بالبازي كان ملكاً فارسياً»[٢].

وعن أخلاق وسير العجم وملوكهم يُلفت ابن عبد ربّه انتباه القارئ في "*العِقد*" إلى فن الخطابة السائر في العصر الساساني، ويرسم ملامحه من خلال الرواية التالية عن **أردشير بن يزدجرد** إذ يقول: «في سير العجم أن **أردشير بن يزدجرد** لما استوثق له أمره، جمع الناس، فخطبهم خطبةً حضَّهم فيها على الألفة والطاعة، وحذّرهم المعصية ومفارقة الجماعة، وصنف لهم الناس أربعة أصناف، فخروا له سجداً. وتكلّم متكلّمهم، فقال: لا زلت أيها الملك محبواً من الله بعز النصر، ودرك الأمل، ودوام العافية، وتمام النعمة، وحسن المزيد؛ ولا زلت تتابع لديك المكرمات، وتشفع إليك الذمامات حتى تبلغ الغاية التي يؤمن زوالها، ولا تنقطع زهرتها، في دار القرار التي أعدها الله لنظرائك من أهل الزلفى عنده، والحظوة لديه؛ ولا زال مُلكك وسلطانك باقيَين بقاءَ الشمس والقمر، زائدين زيادة البحور والأنهار، حتى تستوي أقطار الأرض كلها في علوك عليها، ونفاذ أمرك فيها»[٣].

وبعد أن ينتهي من الدعاء له يصف العدالة الإجتماعية حينئذٍ وكيف أنها انتشرت بواسطة هذا الملك إذ يقول: «فقد أشرق علينا من ضياء نورك ما عمَّنا عمومَ ضياء الصبح، ووصل إلينا من عظيم رأفتك ما اتَّصل بأنفسنا اتصالَ النسيم، فأصبحت قد جمع الله بك الأيادي بعد افتراقها، وألفَّ بين

---

١ _ *الأصفهاني*، *تاريخ سني ملوك الأرض و الأنبياء*، ص٤٣.

٢ _ خسروي، *شعر شكار در ادب عربی با نگاهی به شعر نخجیرگانی فارسی*، ص ١٩و٢٠.

٣ _ ابن عبد ربّه، *العقد الفريد*، ج١، ص ٢٣٢.

القلوب بعد تباغضها، وأذهب عنا الإحن والحسائف بعد توقد نيرانها، بفضلك الذي لا يدرَك بوصف، ولا يُحدُّ بنعت. فقال أردشير: طوبى للممدوح مستحقاً؛ وللداعي إذا كان للإجابة أهلاً»[1].

الملفت للنظر في الرواية السابقة هو أن الملك الحكيم **أردشير بن يزجرد** كان يحثّ الناس على أن يشدّدوا أواصر المودّة والمحبّة بينهم ويبتعدوا عن التفرقة والتشتت، إذ أن التفرقة تسوق الشعب إلى الانهيار والهلاك، والألفة بينهم لاتتحقق إلا بخضوعهم أمام أوامر ملك يتّصف بالحكمة وسداد الرأي.

د-التوقيعات

إن نظام التوقيع نظام فارسي قد أخذته العرب من الفُرس في العصر العباسي الأول ويوضح ابن قتيبة ماهيته حيث يقول: «كان **أنوشروان** إذا ولّى رجلاً أمر الكاتب أن يدع في العهد موضع أربعة أسطر ليوقّع فيه بخطه.»[2]

والدافع إلى هذا الأمر كان « أن رعايا الدولة في الولايات والأمصار إذ تعرّضوا للمظا لم فلم يكن بُدّ لهم إلا أن يلجأوا إلى مرجع أعلى في الدولة من خليفةٍ أو أميرٍ أو وزيرٍ. وقد جرت العادة في العصر الساساني أن تكتب تفاصيل الشكوى في ورقةٍ تسمّى أحياناً رقعةً تشبيهاً برقعة الثوب من حيث صغر حجمها. والرئيس كان يكتب تحت قصة الشاكي رأيه بأوجز لفظ وأقصر تعبير وتسمّى كتابته تلك توقيعاً.»[3]

ولهذه التوقيعات أهمية بالغة في الأدب، إذ إنه كان يكتبها كبار الكتّاب الساسانيين وهم محاولون في اختيار أجمل الألفاظ و أفضل الأساليب.

ومن توقيعات عهد الأكاسرة نقل منها ابن عبد ربّه ما يلي:

---

[1] _ *المصدر نفسه*، ص ٢٣٢.

[2] _ ابن قتيبة، عيون *الأخبار*، ج١، ص ٨.

[3] _ العاكوب، *تأثير الحِكَم الفارسية في الأدب العربي في العصرالعباسي الأول*، ص ٢٥٦و٢٥٧.

«ووقّع **أردشير** في أَزْمة عمّت المملكة: مِن العدل أن لا يفرح الملك ورعيتُه مَحزونــون. ثم أَمــر ففرَّق في الكُور جميعَ ما في بُيوت الأموال»[١].

كما نعلم أن **أردشير** اشتهر في التاريخ بالملك العادل الساساني، فتوقيعه هذا يُثبت مــا ادّعــاه المؤرخون، إذ إن من مظاهر العدالة هو أن لا ينسى الحاكم رعيّته حينما تعمّهم أزمةٌ أو بلاءٌ.

وما رواه ابن عبد ربّه عن **كسرى بن قباذ (كسرى أنوشروان)** وهو أنــه «رَفــع رجــل إلى كِسرى بن قُباذ رُقعة يُخبره فيها أنّ جماعة مِن بطانته قد فسدت نياتهم وخبُثت ضمائرهم، منهم فــلان وفلان. فوقَّع في أسفل كتابه: إنما أملك ظاهرَ الأجسام لا النيات، وأحكم بالعدل لا بالهوى، وأفحص عن الأعمال لا عن السرائر»[٢].

فإن التوقيع هذا خير دليل على عدالة الملك وانصافه، إذ ليست من العدالة أن يحكم الحاكم على نوايا الأشخاص وما يكتمون في ضمائرهم.

و**أنوشروان** العادل وقدسبق الحديث عنه قد وقّع إلى صاحب خراجه:

«ما استُغزر الخراج بمثل العَدْل، ولا استُترر بمثل الجَوْر. ووقّع في قصة رجل تَظلّم منه: لا يَنبغــي للملك الظلم، ومِن عنده يُلتمس العَدل، ولا البُخلُ، ومن عنده يُتوقَع الجُود؛ ثم أمر بإحضــار الرّجــل وقَعد منه بين يدي المُوبَذ[٣]. ووقّع في قصّة محبوسٍ: مَن ركب ما نُهي عنه حيل بينه وبين ما يشــتهي. ورَفع إليه بعضُ خَدمه رقعةَ يُخبره فيها بكثرة عِياله، وسُوء حاله، فَعرف كذبه، فوقَّع: إنّ اللّه خَفّــف ظَهرك فثقّلته، وأحسن إليك فكَفرته، فتُب إلى الله يَتُبْ عليك. ووقع في قصّة رجل سَعى إليه بباطــل: باللسان احفَظ رأسَك. ووقّع في قصة رجل ذَكر أنّ بعض قرابة المَلك ظَلَمه وأخذ مالَــه: لا تَصــلح

[١] _ *ابن عبد ربّه، العقد الفريد*، ج٤، ص ٥٨.

[٢] _ *المصدر نفسه*، ص٥٨.

[٣] ـــ فقيه الفُرس.

العامّة إلا بَبعض الحَيْف على الخاصة، فإن كنتَ صادقاً أبحثُك جميع ما يَملكه. فلم يتظلّم بعدها أحدُ من قرابته»[1].

يظهر مما سبق أن الملوك الأكاسرة كانوا يقصدون بتوقيعاتهم إزالة الظلم من المجتمع، حيث تسود فيه الحكمة والعدالة، وعيش المجتمع في محبّة ووداد.

هـ–البلاغة وكتابة الرسائل

قد خلّف الملوك الساسانيون جملةً من النصائح الموجهة إلى كتّابهم ليتمكّنوا من أمر البلاغة في الكتابة، ومن هذا القبيل ما ذكره ابن عبد ربّه عن **أبرويز** حيث يقول لكاتبه:

« اعلم أنَّ دعائم المَقالات أربع، إن التُمس لها خامسة لم تُوجد، فإن نقص منها واحدٌ لم تتمّ، وهي سُؤالك الشيء، وأمرك بالشيء، وإخبارك عن الشيء، وسُؤالك عن الشيء. فإذا طلبت فأسجح، وإذا سألتَ فأوضح، وإذا أمرت فأحكم، وإذا أخبرت فحقّق. وأجمع الكَثِير مما تريد في القَليل مما تقول. يريد الكلام الذي تَقِل حروفه، وتَكثر معانيه»[2].

وثمة إيحاءات من هذه الحكم في نصائح الأدباء العرب إلى روّاد المعرفة والثقافة تشير إلى المكانة السامقة للحِكَم الفارسية في نفوسهم واهتمامهم بها وشعور الكاتب بالغرور لاطلاعه على منهج الحِكَم الفارسية. وقد ذكر ابن عبد ربّه في هذا الموضوع ما روي عن إبراهيم بن المدبر حيث استبانه أحدهم أسباب البلاغة واستكشفه غوامض أدوات الكتابة وجاء في وصية له قوله:

« فإنْ كان لا بُدّ لك من طَلَب أدوات الكِتابَة فتَصفّح من رسائل المُتقدّمين ما يُعتمد عليه، ومن رسائل المُتأخّرين ما يُرْجَع إليه، ومن نوادر الكلام ما تَستعين به، ومن الأشعار والأخبار والسِّير والأسمار ما يَتّسع به مَنطِقُك، ويطولُ به قَلَمك، وانظر في كتب المقامات والخُطب، ومُجاوبة العَرَب،

[1] _ *المصدر نفسه*، ص٥٨.

[2] _ *المصدر نفسه*، ج٢: ٣٠

ومعاني العجم، وحُدود المَنْطق، وأمْثال الفُرس ورسائلهم وعُهودهم وسيَرهم ووقائعهم ومَكايـــدهم في حُروبهم»[١].

نستنتج من هذه الحِكَم الفارسية أن الأندلسيين كانوا يعتبرون الحكم الفارسية وســيلةً مــؤثرةً لتثقيف المتأدبين. وهذا يدل على المكانة المرموقة التي احتلّها الأدب الفارسي في نفوسهم.

الخاتمة

تبيّن لنا من خلال هذا العرض الموجز أن ابن عبد ربّه ألّف موسوعةً ضخمةً جمع فيها مختلــف الحضارات، و لم يغفل عن الحضارةَ الفارسية الباهرة رغم بُعد المسافة الجغرافية والتاريخية بــين الــبلاد الفارسي والأندلسي. وتجسدّت لنا صورة الفُرس في مرايا " ***العِقد الفريد*** " لمؤلِّفــه الأديــب الشــهير الأندلسي ابن عبد ربّه، وأنه كيف يعرّف الشعب الفارسي، وخاصةً ملوكهم بــأنهم مِــن أصــحاب الحكمة وعمق التفكير في مجالات الحياة السياسية والاجتماعية المختلفة.

كما تبيّن لنا أنه قدّم صورة للحضارة الفارسية العريقة بعيدة عن العنصرية أو التعصب كاشــفاً عن نضجهم العقلي وسداد رأيهم.

صوّر لنا ابن عبد ربّه البيئة الساسانية بأنها بيئةً تهتمّ بالجهود العقلية وتوليد المعاني الحكيمة وتتسمّ صورته المقدَّمة بالموضوعية، ومن المسلَّم أنه ليس من المبرَّر أن ندّعي أن الدولة الساسانية ـــ شــأن أي دولة أخرى ـــ كانت بعيدة كل البعد عن المساوئ الاجتماعية والسياسية، إلا أن ابن عبد ربّه ـــ وهو أديب ملتزم بالأخلاق الإسلامية الجميلة ـــ يلزم نفسه بالابتعاد عن تشويه وجوه الآخــرين خاصــة الشعوب الأخرى، فأخذ منهم صفاتهم الكريمة ونقلها إلى الأجيال التالية لئلا يؤدي إلى سوء تفاهم بين الأمم والثقافات لاسيما المسلمين بكل قومياتهم.

[١] _ *المصدر نفسه*، ج٤: ١٨.

قائمة المصادر والمراجع

أ: المصادر العربية

١ –ابن عبد ربّه الأندلسي، شهاب الدين أحمد. ***العِقد الفريد***. تقديم: أستاذ خليل شرف الدين. منشورات: دار ومكتبة الهلال. ١٩٨٦م.

٢ –ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم. ***عيون الأخبار***. دار الكتب: وزارة الثقافة والإرشاد القـــومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. ١٩٦٤م.

٣ – الأصفهاني حمزة بن الحسن. ***تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء***. بيروت: منشـــورات دار مكتبـــة الحيـــاة. ٨٩٣ـــ٩٧٠م.

٤ –اكبري، مريم. ***صورة الفُرس في ديوان أبي نواس***. رسالة ماجستير. جامعة أصفهان. ١٣٨٧ش.

٥ –بدوى، أمين عبد الحميد. ***صلات بين أدبي الفُرس والعرب***. مجلة الدراسات الأدبية. السنة الرابعـــة. العـــدد الأول. بيروت: الجامعة اللبنانية. ١٩٦٢م.

٦ –البغدادي، عبدالقادر بن عمر. ***خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب على شواهد شـــرح الكافيـــة***. دون مكان الطبع. د.ت.

٧ –الثعالبي، أبومنصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل. ***ثمار القلوب في المضاف والمنسوب***. تحقيـــق: الـــدكتور قصي الحسين. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ٢٠٠٣م.

٨ –الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب. ***البيان والتبيين***. قدم لها وبوبها وشرحها: علي أبـــو ملحـــم. بيروت: دار ومكتبة الهلال. ١٩٩٢م.

٩ –الحاكم النيسابوري، الحافظ أبو عبد الله. ***المستدرك على الصحيحين***. بيروت: دار المعرفة. د.ت.

١٠ –حمود، ماجدة. ***صورة الفُرس في كتاب البخلاء للجاحظ***. مجلة الموقف الأدبي. العدد ٣٥٤.. اتحاد الكتاب العرب بدمشق. ٢٠٠٦م. الموقع:

http.//www.awn-dam.org/mokifadabr/354/kokf003.htm

١١ –زيدان، جرجي. ***تاريخ التمدن الإسلامي***. بدون مكان للنشر. ١٩١٤م.

١٢ –صبحي كبّابة، وحيد. ***الأثر الفارسي في شعر البحتري***. أبحاث ندوة العلاقات الأدبية واللغوية العربيـــة ـــ الإيرانية. اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩م.

١٣ –صفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك. ***الوافي بالوفيات***. الطبعة الثانية. بيروت: دار صادر. ١٩٩١م.

١٤-العاكوب، عيسى. ***تأثير الحِكَم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول***. دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر. ١٩٨٩م.

١٥-عباس، إحسان. ***تاريخ الأدب الأندلسي***، *عصر سيادة قرطبة*. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الثقافة. ١٩٧٣م.

١٦-فرّوخ، عمر. ***تاريخ الأدب العربي***. بيروت: دار العلم للملايين. ١٩٦٩م.

١٧-القلقشندي، أبوالعباس أحمد. ***صبح الأعشى في صناعة الإنشاء***. القاهرة: المطبعة الأميرية. ١٩١٣م.

١٨-المبرّد، أبوالعباس. ***الكامل في اللغة والأدب***. تحقيق: جمعة الحسن. بيروت: دارالمعرفة. ٢٠٠٤م.

١٩-المسعودي، أبو الحسن على بن الحسين بن على. ***مروج الذهب ومعادن الجوهر***. بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار المعرفة. ١٩٦٤م.

٢٠-النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب. ***نهاية الأرب في فنون الأدب***. السِّفر الخامس عشر. القاهرة: مطبعة دارالكتب المصرية .١٩٤٩م.

ب: المصادر الفارسية:

١-خسروي، زهرا. ***شعر شكار در ادب عربى با نگاهى به شعر نخجيرگانى فارسى***. تهران: انتشارات امير كبير. ١٣٨٣ش.

٢-داهيم، إبراهيم. ***خسرو پرويز در جنگهاى بيست وهفت ساله ايران وروم***. جاب سوم . انتشارات گلريز.١٣٧٦ش.

٣-كريستين سن، آرتور. ***ايران در زمان ساسانيان***. ترجمه: رشيد ياسمى. تهران: دنياى كتاب. ١٣٧٢ش.

٤-علي بن أبي طالب. ***نهج البلاغة***. ترجمه: علامه محمد تقى جعفرى. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامى. ١٣٧٨ش.

٥-هرودوت. ***تاريخ هرودوت***. جاب سوم. تلخيص و تنظيم ا.ج.اوانس. ترجمه وحيد مازندرانى. تهران: انتشارات علمى و فرهنگى وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالى. ١٣٦٢ش

مفهوم الضرورة الشعرية عند أهم علماء العربية حتى نهاية القرن الرابع الهجري

الدكتور سامي عوض *

الملخّص

يتناول هذا البحث مفهوم الضرورة لغة واصطلاحاً، ويبيّن أنَ مفهوم الضرورة ظَلَّ غير واضح المعالم حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي أصَّل لهذا المفهوم منطلقاً من وعيه العميق الفرق بين اللغة الشعرية ولغة الكلام العادي؛ وهذا يتطلب منا أن نشرح موقف الخليل المتميّز من مفهوم الضرورة الشعرية، ويبيّن البحث مفهوم الضرورة عند سيبويه في كتابه "الكتاب"، ويوضح الاختلاف بين الدَّارسين قدامى ومحدثين في تحديد معنى الضرورة لديه، ثم يقف البحث وقفة ثانية عند ابن جني الذي كانت له آراء لافتة للنظر جديرة بالدراسة والبيان، ويتناول البحث مفهوم الضرورة عند ابن السّراج وتلميذه أبي سعيد السيرافي، ثم ينتهي البحث بتوضيح موقفي ابن فارس، وأبي هلال العسكري، ولا يتسع البحث لدراسة آراء كل العلماء الذين عاشوا قبل القرن الرابع الهجري كالمبرّد وثعلب والأخفش وأبي علي الفارسي والقزّاز القيرواني صاحب كتاب مشهور وهام "ما يجوز للشاعر في الضرورة"، وينتهي البحث بخاتمة تعقبها أهم النتائج.

كلمات مفتاحيّة: الضرورة الشعرية، الكلام العادي، النقد القديم.

المقدمة:

الضرورة لغة مأخوذة من "الاضطرار" وهو الحاجة إلى الشيء، أو الإلجاء إليه. قال ابن منظور: ورجل ذو ضرورة أي ذو حاجة، وقد اضطر إلى الشيء أي: أُلجئ إليه، والاضطرار الاحتياج إلى الشيء[1] فالضرورة –كما أسلفنا– تعني الحاجة، والإلجاء والإنسان لا يلجأ إلى شيءٍ ما في حال السّعة

* أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين في سوريا.

تأريخ الوصول: ١٣٨٩/٩/٢٤ هـ.ش   تأريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢٠هـ.ش

[1] - ابن منظور، *لسان العرب*، ، مادة ضرر.

ويتضح ذلك جليّاً في تفسير من "اضطر" في قوله تعالى: "إنّما حَرَّم عليكم الميتة والدَمَ ولحمَ الخنزير وما أُهِلَّ به لغير الله فمن اضْطر غيرَ باغ ولا عادٍ فلا إثْمَ عليه" [1] [البقرة: ١٧٣]

فهذه الآية، وغيرها من الآيات التي تحمل المعنى نفسه تتساوق مع المعنى الأساسي للضرورة أي أنَ الحاجة في أمر من الأمور قد تلجئ الإنسان، وتضطره إلى عمل ما هو ممنوع، هذه الحاجة –أعني حاجة الشاعر إلى التقيّد بالوزن والقافية–هي التي دفعت الشاعر إلى الخروج على أصول اللّغة، والنّحو، والصّرف.

والضرورة في الشعر هي الحالة الدّاعية إلى أن يرتكب الشاعر فيه ما لا يرتكب في النثر، لذا سُميت بـــ "الضَرورة الشعرية" التي هي إذاً خروج في التعبير الشعري عن التقعيد الشمولي الذي يلتزم به الناثر.

أمّا الضرورة اصطلاحاً فقد أخذت من مصطلحات الفقهاء والمفسّرين؛ إذ تعني لديهم تجاوز أصل، أو قاعدة فقهية إذا دعت ضرورة إلى ذلك شرط ألاَّ يخالف المضطر الشريعة الإسلامية. [2]

ومن المسلّم به أنَ النّحاة أخذوا الكثير من المصطلحات الفقهية كالقياس، واستصحاب الحال ومن جملة تلك المصطلحات "مصطلح الضرورة".

أهمية البحث وأهدافه:

يهدف البحث إلى إبراز ما يأتي:

١- إدراك علمائنا القدامى خصوصية اللغة الشعرية وتميّزها عن لغة النثر.

٢- يبيّن البحث أنَ الضرورة الشعرية عند معظم علمائنا هؤلاء الذين سنقف عندهم ليست من باب الخطأ بل تجيء وفق مستوى لغوي معيّن، وأنَ هذه الأساليب يجب أن تبقى محصورة في دائرة اللغة لا تخرج عنها.

٣- ويهدف البحث أن يبيّن أنَ الضرورة لا تفسّر بالحاجة على المحافظة على الوزن والقافية، بل بما يتطلب المعنى المراد التعبير عنه.

---

[1]- وردت "اضطر" في سورة المائدة ٣ وسورة الأنعام ١٤٥، وسورة النحل ١١٥، وإذا عدنا إلى القرآن الكريم نجد أنَ لفظة "الضرورة" لم ترد بل وردت ألفاظ أخرى لها نفس الجذر اللغوي، ومن هذه الألفاظ "اضطره – اضطررتم – المضطر".

[2]- وهبة الزحيلي، *نظرية الضرورة الشرعية*، ص ٦٧.

٤- ويبيّن البحث أن الضرائر ليست على درجة واحدة فقد عَدَّها بعضهم أمراً قبيحاً، ينبغي الابتعاد عنه لأنها قبيحة تشين الكلام، وتذهب بمائه.

منهجية البحث:

يتبّع البحث المنهج التّطوري التاريخي في دراسة ظاهرة الضرورة الشعرية، كما يستفيد من المنهج الوصفي في تحليل مواقف علمائنا القدامى من الضرورة الشعرية حتى نهاية القرن الرابع الهجري. و من بعض الدّراسات الحديثة في تفسير بعض الخاصيّات في نظام الشعر ثم تأتي خاتمة البحث، ونتائجه، وتوصياته.

مصطلح الضرورة قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي:

لقد ظَلَّ مفهوم الضرورة غير واضح المعالم حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) الذي أَصَّلَ لهذا المفهوم منطلقاً من وعيه العميق، الفرق بين اللغة الشعرية، ولغة الكلام العادي حيث يمكن أن نلحظ بدايات هذا التمايز عند أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤، أو ١٥٧)، والأصمعي (ت ٢١٦هـ) فقد نقل البغدادي عنهما أنهما كانا يقولان: ولا يقول عربي: "كاد أن" وإنما يقولون "كاد يفعل"، وهذا مذهب جماعة النحويين، والجماعة مخطئون، فقد جاء في الشعر الفصيح ما في بعضه مقنع، من ذلك ما أنشده ابن الأعرابي:

"يكاد لولا سيره أن يُملصا"

أقول: مرادهما بقولهما: لا يقول عربي "كاد أن" أنه لا يقول ذلك في الكلام، وأما الشعر فهو محل الضرورة [١]

إنَ ما نقله البغدادي يَدْحض ما قاله بعض المحدثين من أنَّ النّحاة الأوائل لم يفرّقوا بين لغة الشعر، ولغة النثر، وجعلوها بمنزلة واحدة في الاحتجاج، فقد قال الدكتور إبراهيم أنيس: "مع أنَّ القدماء لاحظوا تلك الخاصّية في نظام الشعر لم يحاولوا مطلقاً الفصل بين الشعر والنثر في تقعيدهم القواعد، بل خلطوا بينهما فأدّى مثل هذا الخلط إلى اضطراب في بعض أحكامهم" [٢]

---

[1] البغدادي، عبد القادر، *خزانة الأدب*، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون،ج٩/ ٣٤٧- ٣٤٩.

[2] أنيس، إبراهيم، *من أسرار اللغة*، ص ٣٤٢.

ويقول الدكتور محمد عيد:"إنَّ النّحاة لم يفرّقوا بين لغة النثر،ولغة الشعر، ولغات القبائل فاعتبروا الجميع اللغة الفصحى، وأخضعوا ذلك كله لمسلك دراسي واحد.(١)

أما الدكتور محمد خير حلواني رحمه الله فقد ذهب في كتابه "الخلاف النحوي" إلى أنَ النّحاة لم تفرّق بين لغة الشعر، ولغة النثر بل جعلوهما بمنزلة واحدة في الاحتجاج (٢)، ثم كان له رأيٌ آخر في كتابه "أصول النحو العربي" حيث ذهب إلى أنَّ من أصول النّحو المرعية الفصل بين لغة النثر، ولغة الشعر.(٣)

مفهوم الضرورة عند الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ)

لقد أدرك الخليل بن أحمد خصوصية اللغة الشعرية، وتميّزها عن لغة النثر، لأنَ بناء الكلام في النثر يكون أكثر خضوعاً للقواعد سواءً أكان ذلك في ترتيب الكلمات، أم في تركيب العبارة، أم في استعمال الكلمات، فلقد بيّن الخليل الركائز التي اتكأ عليها في تحديد معنى الضرورة، وجعل ما يجوز في الشعر والاضطرار في مستوى واحد من مستويات التقعيد الشعري المخصوص فقد روي عنه أنه قال: «والشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنّى شاؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى، وتقْييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومَدّ المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسنة عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد، ويُبْعدون القريب، ويحتجُّ بهم، ولا يحتجُّ عليهم» (٤).

إنَ قول الخليل يؤكد أشياء كثيرة أهمها:

أوّلاً:إنَ للشعراء أساليب خاصة يتجهون إليها بإرادتهم "أنّى شاؤوا" جرياً وراء المعنى،وليس لمواجهة عجز في مقدرتهم اللغوية، أو لضيق تسبّبه قيودالشعر.

ثانياً: إنَ قول الخليل ينمُّ عن نظرة متقدّمة لطبيعة الشعر، وما يتطلبه من لغة خاصة تمتاز بسمات وخصائص معيّنة، كما أنَ نعته للشعراء بأنهم أمراء الكلام ينطوي على شعور بالإعجاب والتّقدير يردُّه إلى المعرفة العميقة التي يمتلكها الشعراء بأسرار الكلام؛ فهم– في رأيه- لا يقولون شيئاً

[1] عيد، محمد، *المستوى اللغوي للفصحى وللهجات وللنثر والشعر*، ص ١٥٢.

[2] الحلواني، محمد خير، *الخلاف النحوي بين البصريين والكوفيين*، ص ٦٤.

[3] الحلواني، محمد خير، *أصول النحو العربي*، ص ٦٧.

[4] الحصري القيرواني، *زهر الآداب وثمر الألباب* ، جزء ٢، ص ٦٣٣، و القرطاجني،حازم، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص ١٤٣- ١٤٤.

إلاّ وله وجه في اللغة العربية، ولذلك يجب تأويل كلامهم على الصحة، ولا النَّظر إليه على أنه خطأ لأنَّ الشعراء قادرون على تغيير التراكيب، والإتيان بالأساليب المختلفة، وقَلَما يتحقق تركيب معيّن لا مندوحة لهم عنه، لأهم —كما ذكر الخليل- أمراء الكلام، وفرسانه المقتدرون على ركوب الطرق المتغايرة في التعبير عن المعنى الواحد، ويقول أبو الحسن حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء، وسراج الأدباء" فلأجل ما أشار إليه الخليل، رحمه الله، من بعد غايات الشعراء، وامتداد آمادهم في معرفة الكلام، واتساع مجالهم في جميع ذلك...فلذلك يجب تأويل كلامهم على الّصحة، والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه، وليس ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلاَّ مَنْ تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام، وإبداع النظام رتبتهم فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطّبع، والمعرفة بالكلام، وليس كُلُّ مَنْ يدّعي المعرفة باللّسان عارفاً به في الحقيقة....وإنَّما يعرفه العلماء بكل ما هو مقصود فيه من جهة اللّفظ، أو المعنى، وهؤلاء هم البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلاّ على ما أصّلوه [١].

ثالثاً: إنَّ هذه الأساليب ليست خطأ، لأنَّهم يستخرجون ما كَلّت الألسنة عن وصفه، ونعته.

رابعاً: إنَ هذه الأساليب تبقى محصورة في دائرة اللغة لا تخرج عنها، فلو كانت هذه الأساليب خارجة عن إطار اللغة لاحتجّ عليهم —أعني الشعراء- لا بهم، وهذا يؤكدُ أنّ ثَمّة صلة بين ما قاله الشاعر في حال الاضطرار، وما قاله الناثر في حال السعة.

خامساً: إنَ هذه الأساليب قد تأتي موافقة للهجة ما في خصوصيتها، والجمع بين لغاته، وهذا يعني أنَ ثّمة لهجات لم تدخل في دائرة التقعيد العام للغة.

ويرى الدكتور كمال بشر أنَ الضرورة الشعرية ليست من باب الخطأ، كما يظن بعض النّاس، إنما هي تجيء على وفاق لهجة من اللهجات، أو تجيء على وفاق مستوى لغوي معيّن[٢].

لقد كان الخليل أكثر فهماً لحقيقة الضرورة الشعرية ممن عاصره... ومن الكثيرين الذين جاؤوا بعده بما تهيأ له من إلمام بالنظام اللغوي العام في العربية، وحسّ موسيقي ساعده على وصف أوزان الشعر، وقوافيه، وما يَعْرض له من زحافات وعلل وجزء وتمام، بل إنَّ لقاء المعرفتين اللغوية والعروضية في ذهنه لقاء تفاعل، وحركة، وتأثر وتأثير هو الذي أذهبه إلى أن يقرّر أنَ الشعراء أمراء الكلام.

---

[١] القرطاجني، حازم، *منهاج البلغاء، وسراج الأدباء*، ص ١٤٤

[٢] بشر، كمال، *دراسات في علم اللغة*، ص ١١٥ .

وهذا يؤكد أنَ الضرورة لدى الخليل، ومَنْ سار في ركبه لا تعني الإلجاء البتّة، وأنَ الضرورة ما وقع في الشعر سواءً أكان للشاعر عنه مندوحةٌ أم لا، وأنَ الشاعر لم يرتكب الضرورة مكرها عليها، أو مضطراً إليها، وأن للشعراء أساليب خاصة يتجهون بإرادتهم إليها كما ذكرنا آنفاً .

مفهوم الضرورة عند سيبويه

لم يشغل العلماء كتاب في النحو كما شغلهم كتاب سيبويه (ت ١٨٠ هـ) قديماً وحديثاً فأقبلوا عليه مفتونين به، يوضحون غرائبه، ويحّلون مشكلاته، ويدرسون مسائله، ويشرحون شواهده، ويضعونه موضع التقدير والإجلال، ولن نتحدّث عن قيمة الكتاب الذي هو أول كتاب في النحو، وأهميته ومادته ومنهجه ...الخ لأن هذا ليس موضوع دراستنا.

ويقول الدكتور إبراهيم حسن إبراهيم: "وعلى الرَّغم من اهتمام العلماء بشواهد الكتاب، خاصة الشعرية وتصنيفهم المؤلفات في شرحها، وبيان منهج سيبويه في معالجة قضايا النّحو، والصّرف من خلالها، لم تأخذ الضرورة الشعرية في الكتاب حَظّها من اهتمامهم و لم تنل نصيبها من الدّراسة الموضوعية الجادّة، فلم يهتم شرّاح شواهد الكتاب قديماً وحديثاً بحصر الضرائر الشعرية فيه ودراستها، واضطربت آراء النّحاة في مفهوم الضرورة عند سيبويه... وربما كان سبب إحجام العلماء عن حصر ضرائر الكتاب ورودها فيه مبثوثة متفرقة، فلم يتقصّها سيبويه في باب واحد، أو في الأبواب الثلاثة التي عقدها للضرورة [1]،وهذه الأبواب هي:

"باب ما يحتمل الشعر"[2] و"هذا باب ما رَخّمت الشعراء في غير النداء اضطراراً"[3] وهذا ما يجوز في الشعر من "إيّا" ولا يجوز في الكلام [4].

وقد اعتذر له أبو سعيد السيرافي في الباب الأول من الأبواب الثلاثة المذكورة فقال: "اعلم أنَ سيبويه ذكر في هذا الباب جملة من ضرورة الشعر، لِيري بها الفرق بين الشعر والكلام، و لم يتقصّه لأنه

---

[1] – حسن إبراهيم، إبراهيم، *سيبويه والضرورة الشعرية*، ص ٤–٥.

[2] – سيبويه، *الكتاب*، طبعة هارون، ج ١، ص ٢٦.

[3] – *المصدر نفسه*، ج ٢، ص ٢٦٩.

[4] – *المصدر نفسه*، ٢/ ٣٦٢.

لم يكن غرضه في ذكر ضرورة الشعر قصداً إليها نفسها، وإنما أراد أن يصل هذا الباب بالأبواب التي تقدّمت في ما يعرض من كلام العرب ومذهبهم في الكلام المنظوم والمنثور"[١].

وقد بدأ سيبويه كتابه بمبدأ عام وهو قوله: " اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام [٢].

وذكر عدداً من الأشياء التي تجوز في الشعر، وكثير منها يتعلق بالكلمة المفردة، و لم يشر إلى أنّ شيئاً من هذا ضرورة، وهذا دليل على أنّ الضرورة عنده أن يقع في الشعر ما لا يجوز وقوع نظيره في الكلام المنثور، ونلاحظ أنّ سيبويه لم يقيّد الضرورة بعدم وجود مندوحة للشاعر، ثم أنهى الباب بقوله: "وليس شيء يضطرون إليه إلاّ وهم يحاولون به وجهاً" [٣].

أي أنّ ما يرد في الشعر محكوم بقوانين لغوية خاصة تسمح به، وتجيزه في هذا المستوى من مستويات الكلام، وليس شيئاً يلجئهم إليه الوزن، وتضطرهم نحوه القافية، أو أنَ هذه الأمور متروكة لعبث العابثين، ولغو اللاغين، بل إنها خصائص خاصة يجيزها النظام اللغوي في هذا الضرب المخصوص من الكلام. ولها وجه يطلب، ومعنى مراد [٤].

يقول سيبويه بعد المبدأ السابق مباشرة "وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك ههنا لأن هذا موضع جُمَل"[٥]

وقد كان سيبويه في هذا الموضع من كتابه يذكر عدداً من القوانين اللغوية العامة قبل أن يأخذ في التفصيل، ولعله أراد بذكره عمّا يحتمل الشعر أن يشير إلى أنَ نظام الشعر مختلف عن النثر، ويوضح الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ذلك بقوله: "وقد تَلَقَّف النَّحويون بعده إشارته إلى هذا المبدأ اللغوي وتعاملوا معه على أنَ للشعر ضرورات، بدلاً من أن يكون له نظامه المخصوص في تأليف جمله، وبناء تراكيبه، ثم ما لبثوا أن ألفوا في ذلك كتباً عُرفت بـــ "كتب ضرورة الشعر" أو "الضرائر" أو ما يجوز للشاعر في الضرورة، وغير ذلك، فمالوا بذلك عن طريق سيبويه، وانصرفوا إلى استخراج الضرورات، وتركوا وصف الجملة في الشعر وصفاً مقصوداً لذاته [٦]

---

[١]- السيرافي، أبو سعيد، *شرح كتاب سيبويه*، ج٢، ص ٩٥ . السيرافي، *ضرورة الشعر*، تحقيق د. رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، ببروت، ١٩٨٥، ص ٣٣ *وما يحتمل الشعر من الضرورة* تحقيق د. عوض حمد الفوزي، ص ٣٣ .

[٢]- سيبويه، *الكتاب*، ج ١، ص ٢٦.

[٣]- سيبويه، *الكتاب*، ج ١، ص ٣٢.

[٤]- عبد اللطيف، محمد حماسة، *الجملة في الشعر العربي*، ص ٢١ .

[٥]- سيبويه، الكتاب، ٣٢/١.

[٦]- *الجملة في الشعر العربي*، ص ٢٢ .

أساس نظرية الضرورة عند سيبويه:

لقد صاغ سيبويه أساس نظرية الضرورة بقوله الذي أشرنا إليه آنفاً: "وليس شيء يضطرون إليه؛ إلا وهم يحاولون به وجهاً"

فالشاعر حين يضطر إلى تركيب ما، يُنيبُ بنْية مناب بنية، مع مراعاة المشابهة في التركيب أو الصيغة، أو المعنى، فممّا راعى فيه سيبويه المشابهة قوله في تحليل ظاهرة أفعال الرجاء والمقاربة يقول: "واعلم أنَ من العرب من يقول: عسى يفعل يشبهها بـــ "كاد يفعل" قال هدبة {بن خشرم العذري}:

عسى الكَرَبُ الذي أمسيت فيه يكون وراءه فرجٌ قريبُ

وقد جاء في الشعر: "كاد أن يفعل" شبهوه بـــ "عسى" قال رؤبة:

قد كاد من طُول البلى أن يَمْصَحَا"[١]

يقول سيبويه: "وقد يشبهون الشيء بالشيء وليس مثله في جميع أحواله" [٢]، ويقول أيضاً: "كما يشبهون الشيء بالشيء، وإن لم يكن مثله، ولا قريباً منه" [٣]

وقد تكون الضرورة عودة إلى أصل متروك قال سيبويه: وقد يبلغون بالمعتل الأصل فيقولون"رادد"في"رادّ"و"ضننوا" في "ضَنّوا" قال قعنب بن أم صاحب:

مهلاً أعاذل قد جَرَبّت من خُلُقِي إنّي أجوُد لأقوام وإن ضَنِنُوا [٤]

وهذا أيضاً ما يؤكده المبرد في كتابه المقتضب بقوله: "واعلم أنَّ الشاعر إذا اضطر صرف ما لا ينصرف، جاز له ذلك، لأنه إنما يَرُدُّ الأسماء إلى أصولها، وإن اضطر إلى ترك صَرْف ما ينصرف لم يَجُز له ذلك، وذلك لأنَ الضرورة لا تجوز اللحن" [٥].

وقد وجه سيبويه الضرورة أيضاً على أنها التماس وجه من وجوه العلّة، أو القياس، ومن ذلك حديث سيبويه عن امتناع الجزم بالشرط بعد الأدوات "إذْ، ما، أَمّا" يقول: "وإنَّما كَرهُوا الجزاء ههنا لأنه ليس من مواضعه، ألا ترى أنه لا يحسن أن تقول: أتذكر إذ إن تأتِنا نأتِك، كما لم يجز أن تقول:

المبّرد، أبو العباس، *المقتضب*،ج١، ص ٢٥٠، ٢٥٢ و ج٣، ص ٢٥٤ .

١- *الكتاب*، ج٣، ص ١٥٨ – ١٦٠ .

٢- *المصدر نفسه*، ج١، ص ١٨٢ .

٣- *المصدر نفسه*، ج١، ص ٢٥٩ .

٤- *المصدر نفسه*، ج١، ص ٢٩ .

٥- المبّرد، أبو العباس، *المقتضب*، ج١، ص ٢٥٠، ٢٥٢ و ج٣، ص ٢٥٤ .

إنّ إنْ تأتِنا نأتِك، فَلَمَّا ضَارعَ هذا الباب باب إنَّ، وكان كرهوا الجزاء فيه، وقد يجوز في الشعر أن يجازى بعد هذه الحروف، فتقول: أتذكرُ إذ مَنْ يأتِنا نأتِه، فإنّما أجازوه لأنَّ إذ، وهذه الحروف لا تغيّر ما دخلت عليه عن حاله قبل أن تجيء بها، فقالوا: نُدخلها على مَنْ يأتِنا نأتِه ولا تغيّر الكلام، كأنا قلنا من يأتِنا نأتِه، كما أنا إذا قلنا: إذ عبد الله منطلق فكأنا قلنا: عبد الله منطلق لأن إذ لم تحدث شيئاً لم يكن قبل أن تذكرها."[1]

فالضرورة عند سيبويه قائمة على ثلاثة أسس من التوجيه، الشبه والعودة إلى الأصل و التماس وجه من وجوه العلّة، أو القياس وحين نتأمل اليوم مفهوم ما يحتمله الشعر عند "سيبويه" نجده جزءاً من بناء النّحو يلامس كُلَّ ما يتعلّق بالبناء تركيباً، ودلالة، يمتدُّ من التّصرف في الكلمة بحذف جزء منها، أو تعقيد العلاقات الدّلالية بالتقديم، والتأخير، والحذف، والإبدال عبر التصرّف في الأوجه الإعرابية؛ ويتمُّ ذلك كله ضمن مفهوم التّوسع في اللغة. تجد هذه الإجراءات سندها النحوي في آليتي الإرجاع إلى الأصل والحمل، فلقد أدرك سيبويه أنَ للشعر لغة خاصة به، يقع فيها الذي لا يقع في الكلام العادي، فهو يقرّ بوقوع الضرورة، ولكنه يشير إلى إمكان تسويغها على وجه من الصواب.

وقد ذهب الكثير من الباحثين المحدثين إلى أنَّ الضرورة في مفهوم سيبويه لا تعني الإلجاء البتّة؛ ومن هؤلاء الدكتورة خديجة الحديثي التي قالت: "وأمَّا سيبويه فقد نُسب إليه أنه يرى الضرورة فما يضطر إليه الشاعر حيث لا مندوحة إلى غيره، غير أننا نستطيع أن نَتَبَيَن من النصوص الواردة في الكتاب أنَ الضرورة ما جاء في الشعر و لم يجئ في النثر، اضطر إلى ذلك، أم لم يضطر" [2].

والرأي نفسه أيده الدكتور خالد جمعة إذ قال "ومن استقراء كلام سيبويه في جميع المواضع التي تَعَرَض فيها لذكر الضرورة نرى بوضوح أنه مِمَّن يرون أنَ الضرورة شيء خاص في الشعر سواء أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا" [3].

فالضرورة عند سيبويه بناءً على هذا لا تُفَسّر بالحاجة إلى المحافظة على الوزن والقافية بل بما يتطلب المعنى المراد التعبير عنه لم يستعمل سيبويه كلمة "الضرورة" ولكنّه استعمل مشتقات من نفس

---

[1] - سيبويه، *الكتاب*، ج٣، ص ٧٤ - ٧٥.

[2] - الحديثي، خديجة، *الشاهد وأصول النّحو في كتاب سيبويه*، ص ٣٠٥.

[3] - جمعة،خالد عبد الكريم، *شواهد الشعر في كتاب سيبويه*، ص ٣٤٧.

الأصل، فلقد استعمل المصدر في مثل قوله: "ولكنه حذفه لالتقاء الساكنين وهذا اضطرار، واستعمل الفعل في مثل قوله: "فإن اضطر شاعر فَقَدَّم الاسم [١].

وقوله: "واعلم أنَ الترخيم لا يكون إلا في النداء إلاّ أن يضطر شاعر" [٢].

فلقد استعمل سيبويه عبارات متعددة مثل: "ويجوز في الشعر" و "لا يجوز إلاّ في الشعر" في مواضع متعددة لم يذكر فيها الاضطرار البتّة[٣] وأشار إلى الاضطرار في عدة مواضع نحو: "إذا اضطر الشاعر" و "إلاّ أن يضطر الشاعر" و "لو اضطر الشاعر" و"كما قالوا في الاضطرار" [٤] ونراه في موضع آخر يربط بين ما يجوز في الشعر والاضطرار حين قال: "إنّما يجوز في شعر أو اضطرار" [٥].

إن ما يعنيه سيبويه بالاضطرار عند بعض الدارسين هو الإلجاء، والحاجة، أي حاجة الشاعر إلى استقامة الوزن، والقافية، يقول الدكتور محمد عبدو فلفل: "إنَ الضرورة عند سيبويه مقصورة على الشعر يأتي بها الشاعر لاستقامة الوزن، وسلامة القافية" [٦].

إن غموض عبارة سيبويه جعل النّحاة يختلفون في فهم معنى الضرورة لديه، وخير دليل على ذلك قول ابن عصفور إذ عزا إليه أنَ الضرورة ما ليس للشاعر عنه مندوحة، ومن ثَمَّ عاد عن رأيه في موضع آخر فقال: "اعلم أنّ الشعر لما كان كلاماً موزوناً يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك، أم لم يضطروا إليه لأنه موضعٌ ألفت فيه الضرائر" [٧]

إلاّ أنَ الدكتور إبراهيم حسن إبراهيم يقول في كتابه "سيبويه والضرورة الشعرية": لكن الذي نستطيع أن نقوله مطمئنين إلى أنَ مذهب سيبويه في الضرورة هو أن يقع في الشعر ما لا يقع في النثر مطلقاً، أي سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا، والذي يؤيّد هذا أمور أهمها:

١- سيبويه، *الكتاب*، ج١، ص ٩٨ .

٢- سيبويه، *الكتاب*، ج٢، ص ٢٣٩ .

٣- سيبويه، *الكتاب*، ج١، ص ٤٨، ٨٥، ١٠١، ١٣٥، ١٧٦، ١٨٠، ٣٦١، ج٢ ص ٤٥، ١٣٤، ٢٣٠، ٢٤٧، ٣٠٥، ٣٦٢، ٣٨٢، ٤١٠، وج٣ ١٦٠- ١٧٤ ج٤ ٢٠٣، ٣٥٩.

٤- سيبويه، *الكتاب*، ج١ ص ٩٨، ج٢ ص ٢٣٩- ٢٨٠، ج٣ ٦٢- ٤١٤- ٥٠٥- ٥٥٤، ج٤ ١٤٠- ١٨٨- ١٩٠.

٥- سيبويه، *الكتاب*، ج ٢، ص ٤٠١ .

٦- *ما لم يطرد في قواعد النحو والصرف*، د. محمد عبدو فلفل، رسالة دكتوراه، ج١، ص ١٦٠.

٧- الإشبيلي، ابن عصفور، *ضرائر الشعر*، ص ١٣. الزجاجي، *شرح الجمل* ، ج٢، ص ٤١٠.

١- تصدير حديث سيبويه عن الضرورة الشعرية بقوله: "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، و لم يقيّد ذلك الجواز بما لا مندوحة للشاعر عنه .

٢- كثير من الشواهد التي أوردها سيبويه للضرائر الشعرية جاءت فيها روايات تخرجها عن الضرورة، وذكر عدداً من الأبيات.

٣- كثير من الشواهد التي ذكرها سيبويه في أقسام الضرورة المختلفة يمكن بقليل من التصرّف إخراجها من حيّز الضرورة دون كسر للوزن، أو إخلال بالمعنى، ومن ذلك مثلاً قول أبي الأسود الدّؤلي:

فألفيته غير مستعتبٍ ولا ذاكرِ الله إلاّ قليلاَ

أورده سيبويه شاهداً على حَذف التنوين من "ذاكر" تخلّصاً من التقاء الساكنين بكسر نون التنوين لا تكسر البيت. [١]

ابن جنيّ وموقفه من الضرورة الشعرية

إنَ الضرورة الشعرية عند الخليل بن أحمد، ومَنْ سار في ركبه أمر سار إليه الشاعر بإرادته ليبلغ بالتعبير مستوى آخر من مستويات الاستعمال الواقعة في اللّغة يقول ابن جنيّ (ت ٣٩٢): "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أنَ ذلك على ما جشمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغتهِ، ولا قُصُورِه عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مَثَلُهُ في ذلك عندي مثلُ مُجْري الجموح بلا لجام، ووارِدِ الحرب الضروس حاسراً من غير احتشامَ؛ فهو وإن كان مَلوماً في عُنفِه، وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته، وفيض مُنته، ألا تراه لا يجهل أن لو تَعَفَّر في سلاحه، أو أعصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النّجاة، وأبعد عن الملحاه لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه"[٢].

ثُمَّ قال: "فاعرف بما ذكرناه حال ما يرد في معناه، وأنَّ الشاعر إذا أورد منه شيئاً، فكأنَّه لأُنسه بعلم غرضه، وسُفُور مُراده لم يرتكب صعباً، ولا جَشم إلاَّ أمَماً وافق بذلك قابلاً له، أو صادفَ غيرَ

---

[١] - سيبويه *والضرورة الشعرية*، ص ٤١-٤٢ .

[٢] - ابن جني، *الخصائص*، ج٢ ص ٣٩٢ .

آنسٍ به، إلاّ أنه هو قد استرسل واثقاً وبنى الأمر على أن ليس ملتبساً"[١]

فابن جنيّ يرى رأي الخليل، وهو أنَ الضرورة ما وقعت في الشعر سواءً أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا.

فأبو الفتح في هذا النّص يبين أنَ الشاعر لم يرتكب الضرورة مكرهاً عليها، أو مضطراً إليها؛ ولكنه لا يلبث بعد هذا أن يذكر أنَّ وضوح المعنى في ذهن الشاعر يجعله حين يرتكب الضرورة غير مدرك لها، أو غير واعٍ بها؛ فكأنه لأنسه بعلم غرضه، وسفور مراده لم يرتكب صعباً ولا جشم إلاّ أمماً (اليسير) وافق بذلك قابلاً له، أو صادف غير آنسٍ به، إلاّ أنّه هو قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أن ليس ملتبساً. لقد قَدَم ابن جنيّ تفسيرين لارتكاب الضرورة.

أولهما: يجعل الشاعر فيه غير واعٍ بما يفعل.

وثانيهما: أنَ الضرورة دليل على قوة طبع الشاعر، وشهامة نفسه، إذ تستغرقه التجربة وتتضح في ذهنه، فيصوغها في شكل يثق بوضوحه مقتنعاً بأنه ليس فيه لبس، ومهما يكن من أمر، فإن نظرة ابن جنيّ للضرورة هي أنها دلالة قوّة وتمكن، وليس علامة عجز وضعف.

وإلى جانب هذا المفهوم العام للضرورة عند ابن جنيّ فقد وردت له آراء في ارتكاب الشعراء هذه الضرورة منها أنه رأى أنَ العرب يرتكبون الضرورة مع قدرتهم على تركها، ويستدل على موقفهم هذا على إجازة الوجه الأضعف فيما يحتمل وجهين أو أكثر، "فإنَ العرب تفعل ذلك تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف، لِتَّصح به طريقُك، ويَرْحب به خناقك إذا لم تجد وجهاً غيره فتقول: "إذا أجازوا نحو هذا، ومنه بُدٌّ، وعنه مندوحة، فما ظنك بهم إذا لم يجدوا منه بدلاً، ولاعنه معدلاً؟ ألا تراهم كيف يدخلون تحت قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها، لِيُعِدّوها لوقت الحاجة إليها"[٢]؟

ونقل ابن جني رواية أبي العباس المبرّد عن أبي عثمان المازني قوله: جلست في حلقة الفرّاء، فسمعته يقول لأصحابه: لا يجوز حذف لام الأمر إلا في شعرٍ، وأنشد:

مَنْ كان لا يَزْعمُ أنّي شاعرٌ فَيَدْنُ مني تَنْهَهُ المزاجرُ

قال: فقلت له: لِمَ جاز في الشعر، ولم يَجُزْ في الكلام؟ فقال الفراء: إنّ الشعر يضطر فيه الشاعر، فيحذف، فقال أبو عثمان: وما الذي اضطره هنا؟ وهو يمكنه أن يقول: فلْيَدن مِنّي. و لم يذكر

[١]- *الخصائص* ٣٩٣/٢ تخمط الفحل هدر وثار، تعفر في سلاحه تغطى به واستتر، الإعصام والاعتصام بمعنى واحد، الملحاة اللوم وهو مفعلة من لحوت العود قشرته "من حاشية محقق الكتاب".

[٢]-ابن جني، *الخصائص* ٣/ ٦٠-٦١.

ابن جنيّ جواب الفراء ولكنه قال: قد كان يمكن الفراء أن يقول له: إنَ العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السّعة أُنْساً بها، واعتياداً لها وإعداداً لها لذلك عند وقت الحاجة إليها[1].

ورأى أبو الفتح أيضاً أن ما سمع عن العرب أولى بالاتّباع من المقيس فذهب إلى أنّك إذا أدّاك القياس إلى شيء ما، ثم سمعت العرب قد نطقت فيه بشيء آخر على قياس غيره، فدع ما كنت عليه إلى ما هم عليه، فإن صح عندك أنَ العرب لم تنطق بقياسك أنت كنت على ما أجمعوا عليه البتّة، وأعددت ما كان قياسك أدّاك إليه لشاعر مولّد، أو لساجع، أو لضرورة لأنه على قياس كلامهم [2].

و لم تفلح لفتة ابن جنيّ الصّائبة في تكوين وجهة نظر تدعو إلى إعادة النظر في هذه الأمور التي سُمّيت "ضرائر"، وإعادة النظر في وصف لغة الشعر عامة، لأنَ ابن جنيّ صاحب هذه اللّفتة يصفها بوصفين يكفيان للتنفير منها، وهما القُبح، وانخراق الأصول بها.

الضرورات ليست على درجة واحدة من الحسن عند النّحاة واللغويين

إنّ أول من تعرض في حديث صريح عمّا يقاس، ولا يقاس عليه من الضّرائر ابن السَّراج (ت ٣١٦ هـ) فقد صَرَّح في باب ضرورة الشعر بقوله: "ضرورة الشاعر أن يضطره الوزن إلى حذف، أو زيادة، أو تقديم، أو تأخير في غير موضعه، وإبدال حرف أو تغيير إعراب عن وجهه على التأويل، أو تأنيث مُذَكَّر على التأويل، وليس للشاعر أن يحذف ما اتفق له، ولا أن يزيد ما شاء، بل لذلك أصولٌ يعمل عليها، فمنها ما يحسن أن يستعمل ويقاس عليه، ومنها ما جاء كالشاذ، ولكن الشاعر إذا فعل ذلك، فلابُدَّ من أن يكون قد ضارع شيئاً بشيء، ولكن التشبيه مختلف فمنه قريب، ومنه بعيد [3].

ثُمَّ جاء أبو سعيد السيرافي (ت ٣٦٨) تلميذ ابن السَّرَّاج فتأثر بأستاذه فذكر في كتابه شرح كتاب سيبويه في باب ما يحتمل الشعر من الضرورة، أن ضرائر الشعر على سبعة أوجه: الزيادة، والنقصان، والحذف، والتقديم، والتأخير، والإبدال، وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه، وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث[4].

والواقع أنَ الضرائر ليست على درجة واحدة من الحسن عند النّحاة، ولهذا قبل ابن فارس (ت

---

[1] - *ابن جني، الخصائص* ٣/ ٣٠٣.

[2] - *ابن جني، الخصائص* ١/ ١٢٥- ١٢٦.

[3] - ابن السراج، *الأصول في النحو*، ج٣/٤٣٥

[4] -السيرافي، شرح *كتاب سيبويه*، باب ما يحتمل الشعر من الضرورة، ج٢، ص ٩٦. السيرافي، *ضرورة الشعر*، تحقيق د. رمضان عبد التواب، ص ٣٣

٣٩٥) بعضها، وجعل بعضها الآخر من اللحن قال: الشُّعراء أمراءُ الكلام يَقْصرون الممدود، ولا يَمُدون المقصور، ويُقَدمون، ويؤخرون، ويُومِئون، ويُشيرون، ويختلسون، ويعيرون، ويستعيرون... فأما لحن في إعراب أو إزالة كلمة عن نهج صواب فليس لهم ذلك ولا معنى لقول من يقول: إنَّ للشاعر عند الضرورة أن يأتي في شعره بما لا يجوز، ولا معنى لقول من قال:

ألم يأتيك والأنباء تنمي [بما لاقت لبون بني زياد]

هذا –وإن صَحَّ– فكلّه غلط وخطأ، وما جعل الله الشعراء معصومين يُوقّون الخطأ والغلط فما صَحَّ من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود [(١)].

وواضح أنَ ابن فارس أباح للشعراء من الضرائر قصر الممدود، والاختلاس، وغير ذلك، وعدَّ من اللحن بعض الضرائر كمعاملة المعتَل اللام مجزوماً معاملة الفعل الصحيح.

أمَّا أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥) فلا يرى أيَّ سبب يُسَوِّغ للشاعر استخدام الضرورة في شعره فهو يعدُّها أمراً قبيحاً ينبغي الابتعاد عنه، فالشاعر الحَقَ –في نظره– هو من يبتعد عنها لأنَ في ذلك دليلاً على امتلاكه ناصية اللغة وعلى قدرته على صياغة أشعاره بكل رَوِّية يقول: وينبغي أن نجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت رُخصة من أهل العربية، فإنَّها قبيحة تشين الكلام، وتذهب بمائه، وإنَّما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها ولأنَّ بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزّلة، وما كان أيضاً تُنْقد عليهم أشعارهم ولو قد نُقِدت، وبهرج منها المعيب، كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة، ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها [(٢)].

فأبو هلال العسكري يرى أنَّ الضرورة مسألة معيبة وشاذّة، فالضرورة عنده مخالفة والمخالفة قبيحة، ولو وقف عليها الشاعر لجانبها، فهو يُسَمي الأشياء بأسمائها، ويكره الخطأ في كل شيء، ويهجنّه، ويدعو إلى الابتعاد عنه.

لقد سار الدكتور رمضان عبد التّواب على نهج ابن فارس في قوله: الشعراء أمراء الكلام "فأمّا لحن في إعراب... فليس لهم ذلك".

لقد جعل الدكتور –رمضان عبد التّواب– بعض الضرائر ما يختصّ بها الشعر، ودعا إلى إحصائها وجعل بعضها الآخر من الأخطاء اللغوية يقول: " إن الضرورة الشعرية في نظرنا، ليست في كثيرٍ من الأحيان إلا أخطاء غير شعورية في اللغة، وخروجاً على النظام المألوف في العربية شعرها

---

[١]– ابن فارس، الصّاحبي، *في فقه اللغة، وسنن العرب في كلامها* ص ٤٦٨ – ٤٦٩ .

[٢]– العسكري، أبو هلال ، كتاب *الصناعتين*، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية ص ١٦٨.

ونثرها" (١)

ويخلص د. رمضان عبد التّواب في نهاية الفصل الذي أفرده للضرورة بعنوان: "ضرورة الشعر والخطأ في اللغة العربية" إلى التأكيد أنّه لا صحة لما يتردد على ألسنة القوم من أنَ الضرورة الشعرية رخصة للشاعر يرتكبها متى أراد، لأنَ معنى هذا الكلام أنَ الشاعر يُباح له عن عمد مخالفة المألوف من القواعد، وهو ما يتعارض مع ما وصل إلينا من أخبار الشعراء في القديم. (٢)

خاتمة البحث:

قد عرضت مفهوم الضرورة لغة واصطلاحاً، وبينّت هدف البحث، وغايته، والمنهجية المتبّعة في دراسته، وعرضت مفهوم مصطلح الضرورة قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي، حتى كان الخليل هو الذي أَصَّل هذا المفهوم، فقد بيّن الخليل الركائز التي اتكأ عليها في تحديد معنى الضرورة بما تهيأ له من إلمام بالنظام اللغوي العام في العربية، وحسٍّ موسيقي ساعده على وصف أوزان الشعر، وقوافيه، ثم بينتُ مفهوم الضرورة عند سيبويه الذي أشار إلى أن نظام الشعر مختلف عن النثر، أي أنَ ما يرد في الشعر محكوم بقوانين لغوية خاصة تسمح به، وتجيزه في هذا المستوى من مستويات الكلام، وليس شيئاً يلجئهم إليه الوزن، وتضطرهم نحوه القافية، بل إنها خصائص خاصة يجيزها النظام اللغوي في هذا الضرب المخصوص من الكلام، وقد وضّحت أساس نظرية الضرورة عند سيبويه، ثم عرضت موقف ابن جنيّ من الضرورة الشعرية الذي لم نستطع أن نفهم فهماً دقيقاً ما يريده من مفهوم الضرورة فَمَرَة ينظر إليها على أنها دلالة قُوه وتمكن، ومرّة يصفها بوصفين يكفيان للتنفير منها وهما القُبح وانخراق الأصول، كما تضمّن البحث بيان أنَ الضرائر ليست على درجة واحدة من الحسن عند العلماء.

نتائج البحث:

أولاً: إنّ علماءنا منذ القديم حاولوا أن يكشفوا خصائص الجملة في الشعر، ويبّينوا الفرق بينها، وبين خصائص الجملة النثرية.

ثانياً: إنَ لغة الشعر تخضع لضوابط يلتزم بها الشاعر دون غيره، وأهم هذه الضوابط الوزن والقافية اللذان يقيّدان الشاعر، ولا يعطيانه حرية التعبير التي يمتلكها الناثر.

ثالثاً: إنَ للشعراء أساليب خاصة يتجهون إليها بإرادهم لابتداع وسائل خاصة في التعبير وهذا

١- عبد التواب، رمضان ، *فصول في فقه العربية* ص ١٦٣.

٢- *المرجع السابق*، ص ١٦٣.

يعني أنَ شعرية اللغة تقتضي خروجها على العُرف النثري المعتاد من أجل تحقيق قيم جمالية لا يستطيع النثر تحقيقها من وجهة نظر بعض علمائنا.

رابعاً: لم تفلح لفتة ابن جنيّ الصّائبة في تكوين وجهة نظر تدعو إلى إعادة النَّظر في هذه الأمور التي سُميت "ضرائر" وإعادة النّظر في وصف لغة الشعر عامة، لأنَ ابن جني يصف هذه الضرائر بوصفين يكفيان للتنفير منها وهما "القُبح، وانحراف الأصول بها".

خامساً: لقد أباح بعض علمائنا كما ذكرنا ضرائر معيّنة كقصر الممدود، ومدّ المقصور، وتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث...الخ إلاّ أنهم يروّن أنَ الشاعر كُلَّما كان بعيداً عن احتياجه هذه الضرائر دَلَّ ذلك على قوته، وسُمُو لغته وفصاحته.

سادساً: لقد نظر بعض علمائنا كابن فارس مثلاً إلى بعض الضرورات مثل معاملة المعتل اللام مجزوماً معاملة الفعل الصحيح على أنّها أخطاء في اللغة، وخروج عن النّظام المألوف في العربية شعرها، ونثرها.

سابعاً: ليست الضرائر على درجة واحدة من الحسن عند النحاة، واللغويين فبعضهم جانب المجاملة والمصانعة، وكره الخطأ في كل شيء، وهجّنه ودعا إلى الابتعاد عنه كما ذهب أبو هلال العسكري إلى أنَ الضرورة قبيحة، تشين الكلام، وتذهب بمائه، وابن فارس الذي يراها معيبة وشاذة يقول: "وما الذي يمنع الشاعر إذا بنى خمسين بيتاً على الصّواب أن يتجنب البيت المعيب؟"[1]

المصادر والمراجع

١- الحلواني، محمد خير ، *أصول النحو العربي، طبع جامعة تشرين*، ١٩٧٩.

٢- السَّراج، أبو بكر محمد بن سهل ، *الأصول في النحو*، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥ م.

٣- عبد اللطيف، محمد حماسة ، *الجملة في الشعر العربي*، ، طبع مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٠هـ - ١٩٩٠ م .

[1] - ابن فارس، ذم *الخطأ في الشعر*، ص ٢٣.

٤- البغدادي، عبد القادر، *خزانة الأدب ولبّ لُباب لسان العرب*، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام محمد هارون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧ م، الجزء الأول.

٥- ابن جنّي، *الخصائص*، تحقيق الأستاذ محمد علي النجّار، طبع دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية ١٣٧١ هـ- ١٩٧٦ م .

٦- الحلواني، محمد خير ، *الخلاف النحوي بين البصريين والكوفيين وكتاب الإنصاف*، طبع دار القلم العربي، حلب، ١٩٧٤ م .

٧- بشر، كمال، *دراسات في علم اللغة*، مكتبة الخانجي ، القاهرة ط ١٩٧٣ م.

٨- ابن فارس، *ذَمّ الخطأ في الشعر*، ، تحقيق د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م.

٩- الحصري القيرواني، *زهر الآداب وثمر الألباب*، تحقيق علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة، ١٣٧٢هـ - ١٩٥٣ م.

١٠- حسن إبراهيم، إبراهيم ،*سيبويه والضرورة الشعرية*، جامعة الأزهر، الطبعة الأولى، ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م.

١١- الحديثي، خديجة، *الشاهد وأصول النحو في كتاب سيبويه*، مطبوعات جامعة الكويت، ١٣٩٤هـ - ١٩٧٤ م.

١٢- الإشبيلي، ابن عصفور، *شرح الجمل للزجاجي*، ، تحقيق د. صاحب أبو جناح، بغداد، ١٩٨٠م.

١٣- السيرافي، أبو سعيد، شرح *كتاب سيبويه*، تحقيق الدكتور رمضان عبد التّواب، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.

١٤- جمعة، خالد عبد الكريم، *شواهد الشعر في كتاب سيبويه*، مكتبة دار العروبة، الكويت، الطبعة الأولى، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

١٥- ابن فارس، أبو الحسين أحمد، *الصَّاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها*، تحقيق السيد أحمد صقر، طبع مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧.

١٦- الإشبيلي، ابن عصفور، *ضرائر الشعر*، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.

١٧- عبد التّواب، رمضان، *فصول في فقه العربية*، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧ م.

١٨- سيبويه، *الكتاب*، تحقيق الأستاذ عبد السلام محمد هارون، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٦- ١٩٧٧م.

١٩- العسكري، أبو هلال، *كتاب الصّناعتين*، تحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩ م.

٢٠- ابن منظور، *لسان العرب*، طبعة مصورة من طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

٢١- فلفل، محمد عبدو، *مالم يطرد في قواعد النحو والصّرف عند أعلام النحاة حتى القرن السابع الهجري*، رسالة دكتوراه، ١٩٩٢- ١٩٩٣ م.

٢٢- السيرافي، أبو سعيد، *ما يحتمل الشعر من الضّرورة*، تحقيق الدكتور عوض بن حمد القوزي، الرّياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٩ م.

٢٣- عبد، محمد، *المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر*، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨١ م .

٢٤- المبّرد، أبو العبّاس، *المقتضب*، تحقيق الدكتور محمد عبد الخالق عضيمة، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٣- ١٩٦٨ م.

٢٥- أنيس، إبراهيم، *من أسرار اللغة*، الطبعة السادسة، مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٧٨م.

٢٦- القرطاجني، أبو الحسن حازم، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١ م.

٢٧- الزحيلي، وهبة، *نظرية الضرورة الشرعية*، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٣٩٩هـ ١٩٧٩م.

فنّ المُلمَّع: حلقة الوصل بين الشعرين العربي والفارسي

الدكتور علي أصغر قَهْرماني مقبِل*

الملخّص

المُلمَّع لغةً يعني شيئاً أو أمراً يجمع لونين مختلفين أو صفتين مختلفتين، والشعر الملمَّع في الأدب العربي القديم شعر يجمع الشطور أو الأبيات المُعْجَمة والمُهْملة، وهو في العصر الحديث شعر منظوم بالعربيّة الفصحى والعامّيّة. ولكن ما يهمّنا في هذا البحث هوالملمَّع عند الفرس الّذي يتكوّن من شطور (أو أبيات) بالعربيّة إلى جانب شطور (أو أبيات) بالفارسيّة. وبما أنّ الملمَّع بالمعنى الأخير يشمل شعراً منظوماً باللغتين العربيّة والفارسيّة، فإنّ دراسته تندرج في مجال الدراسات الأدبيّة المقارنة، وبناءً على ذلك فعلينا أن نتّبع المنهج المقارَن في هذا البحث.

إنّ السؤال الأساس المطروح في هذا النوع من الشعر هو أنّه كيف استطاع الشاعر جمع الأبيات العربيّة إلى جانب الأبيات الفارسيّة، مع أنّ لكلّ واحد من النظامين الشعريّين خصائص وزنيّة و قافويّة خاصّة به. لقد تبيّن لنا، من خلال دراسة الملمَّعات إلى جانب اطّلاعنا على علم العروض في الأدبين، أنّ هنالك ميزة مشتركة بين النظامين الوزنيّين ساعدت الشعراء الفرس على نظم الملمَّعات وهي الأساس الوزني المشترك في النظامين، أي يعتمد كلاهما على الكميّة في المقاطع مع الاعتراف بوجود اختلافات جزئيّة بينهما أهمّها الاختلاف في طول المصراع، والجوازات الوزنيّة. كما تبيّن لنا أنّ الملمَّعات تتّبع القواعد الوزنيّة الفارسيّة عادةً في الخصائص الجزئيّة المذكورة. إذن يمكننا القول إنّ الملمّعات ذات صبغة فارسيّة بسبب اتّباعها هذه الخصائص الجزئيّة في الوزن والقافية، فضلاً عن الذوق الفارسي الّذي يسود الملمَّعاتِ في كثير من الأحيان.

كلمات مفتاحيّة: المُلمَّع، النظام الوزني العربي،النظام الوزني الفارسي،الوزن، القافية، الأدب المقارَن.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس في إيران.(gharamani@pgu.ac.ir)

تاريخ الوصول: ١٣٨٩/١٢/١٠هـ.ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٣/١٥هـ.ش

المقدّمة

«التلميع» فنّ من الفنون الشعريّة اعتبره البلاغيّون من أنواع المحسِّنات البديعيّة، لكنّ ثمّة فرقاً كبيراً بين تعريف التلميع في الشعر العربي وبين الّذي استخدمه الشعراء الفرس، ومع أنّ التسمية واحدة، يختلف الشعر الملمَّع في البلاغة الفارسيّة عن الشعر الملمَّع في البلاغة العربيّة في النوع والتعريف، إذ نجد أنّ الشعر الملمَّع في الأدب العربي لا يُعتبَر فنّاً شريفاً، بل هو من ضمن الشعر الصُنعي المتكلّف المزخرف، بيد أنّ الملمّع عند الفرس فنٌّ رفيع تناوله الشعراء الفرس من الطراز الأوّل منذ ظهور الشعر الفارسي الدريّ حتّى بلوغه ذروته.

ما نريد دراسته في هذا البحث هو فنّ الملمّع عند الفرس ونحاول أن نجيب عن هذا السؤال المهمّ: كيف كان من الممكن للشاعر أن ينظم شعراً باللغتين الفارسيّة والعربيّة مع أنّ لكلّ منهما خصائص وميزات خاصّة بها في مجال الوزن والقافية؟ بعبارة أخرى كيف يتمكّن الشاعر أن يجمع ميزات الوزن العربي وميزات الوزن الفارسي – مع وجود اختلافات بينهما – في منظومة واحدة؟

يشمل هذا البحث دراسة لفظ الملمّع ثمّ الملمّع اصطلاحاً في البلاغة العربيّة والبلاغة الفارسيّة، ويتناول بعد ذلك دراسة فنّ الملمّع من ناحيتي الوزن الشعري والقافية. والجدير بالذكر أنّ هذا البحث يعتمد على المنهج المقارَن، لأنّه يندرج في مجال الدراسات الأدبيّة المقارنة، وهو منهج يقوم على تحليل فنّ «الملمَّع» تحليلاً علميّاً في الأدبين العربي والفارسي لكي تتبيّن لنا نقاط التشابه والاختلاف في تعريف هذا الفنّ وطريقة استعماله في الأدبين، فضلاً عن الدراسة التاريخيّة للملمَّع واستعماله عند الشعراء العرب والفرس.

أ- المُلمَّع لغةً

المُلمَّع اسم مفعول من المصدر "تلميع"، قال عنه ابن حمّاد الجوهري: "الملمَّع من الخيل: الّذي يكون في جسده بُقَع تخالف سائر لونه".[١] كذلك ورد عن الخليل بن أحمد: "اللُمَع: التلميع في الحجر، أو الثوب ونحوه من ألوان شتّى، تقول إنّه لَحجَرٌ ملمَّع والواحدة: لُمْعة".[٢] وأخيراً وردت عبارة عند ابن

١- الجوهري، *الصحاح*، ج ٣، ص ١٢٨١؛ وكذلك انظرْ: ابن منظور، *لسان العرب*، ج ١٢، ص ٣٣٠.

٢- الخليل، *العين*، ج ٢، ص ١٥٥؛ وكذلك انظرْ: ابن منظور، م. س.، ج ١٢، ص ٣٢٩.

منظور تفيدنا في هذا المجال: "قيل كلّ لونٍ خالف لوناً لُمْعة وتلميع".[١] فإذن مهما يكن، سواء أ كان الملمَّع نعتاً للخيل أو الحجر أو الثوب، فهو يدلّ على شيء أو أمر مكوَّن من لونين مخالفين أو صفتين مختلفتين.

ب – الملمَّع في الأدب العربي

لم يرد الملمّع كمصطلح من المصطلحات عند البلاغيّين القدماء فهو غائب عن الكتب البلاغيّة القديمة، وأمّا البلاغيّون في العصر الحديث فينقسمون إلى فئتين في تعريف الملمّع:

١. عدّ إميل يعقوب الشعر الملمّع على غرار الشعر الأخيف والشعر الأرقط والشعر الحالي والشعر العاطل دون أن يذكره من أنواع المحسِّنات البديعيّة بقوله: "نوع من الشعر الصُنعي يكون فيه أحد شطري البيت مُعجَماً، والآخر مهملاً، نحو قول الشاعر (من الرمل):

شَفَّنِي جَفْنٌ غَضيضٌ غَنِجٌ   لِرداحٍ صَدُّها طالَ وَداما

راجع: «الشعر الأَخْيف»، «الشعر الأرقط» و«الشعر الحالي»، و«الشعر العاطل»".[٢]

وأمّا إنعام عكّاوي فعدّت الملمَّع من أنواع المحسِّنات البديعيّة في ضمن أنواع الجناس وسمّتْه «الجناس الملمَّع»، إذ تقدِّم تعريفاً له لا يختلف عن تعريف إميل يعقوب إلاّ اختلافاً جزئيّاً بقولها: "[الجناس الملمَّع] هو أن تكون المنظومة مُعْجَمة ومهمَلة إمّا بيتاً فبيتاً وإمّا شطراً فشطراً".[٣]

١– ابن منظور، م. س.، ج ١٢، ص ٣٢٩.

٢– إميل يعقوب، *المعجم المفصّل في علم العَروض والقافية وفنون الشعر*، ص ٢٩٤-٢٩٥.

الشعر الأخْيف أو الجناس الأخْيف: "هو ما جاءت ألفاظه واحدة مُعجَمة (منقوطة) وأخرى غير مُعجَمة على التوالي". (إميل يعقوب، م. ن.، ص ٢٧٧؛ إنعام عكّاوي، *المعجم المفصّل في علوم البلاغة*، ص ٤٦٧.)

الشعر الأرقط أو الجناس الأرقط: "هو الّذي يكون حروفه مُعْجَمة وغير مُعْجمَة على التوالي". (إميل يعقوب، م. س.، ص ٢٧٨؛ إنعام عكّاوي، م. س.، ص ٤٦٧.)

الشعر الحالي أو الجناس الحالي: "هو ما كانت جميع حروف كلماته منقوطة. مأخوذ من الحِلْية". (إميل يعقوب، م. س.، ص ٢٨٢؛ إنعام عكّاوي، م. س.، ص ٤٨٢.)

الشعر العاطل أو الجناس العاطل: "هو ما كانت كلماته خالية من النقط، مأخوذ من «عطل المرأة» وهو خلوّها من الحليّ". (إميل يعقوب، م. س.، ص ٢٨٣؛ إنعام عكّاوي، م. س.، ص ٤٨٤.)

٣– إنعام عكّاوي، م. س.، ص ٥٢٣.

٢. هنالك تعريف آخر للملمَّع في الشعر العربي وهو شعر منظوم شطراً بالعربيّة الفصحى وشطراً باللغة العاميّة ويبدو أنّ اختراع هذا النوع من الشعر يعود إلى بدايات القرن العشرين، متأثّراً بالملمّع الفارسي.[١]

بناءً على ما تقدّم في تعريف الملمَّع، نلاحظ أن الملمَّع في الأدب العربي لا يتجاوز نطاق لغة واحدة مع أنّ الشطر (أو البيت) في هذا النوع من الشعر يختلف عن شطره (بيته) الثاني. والملاحظة الثانية في الشعر الملمَّع العربي أنّه يندرج في أنواع الشعر المتكلّف المتصنّع والمزخرف، إذ اجتنب عنه الشعراء المطبوعون وتناوله أصحاب المقامات كأبي القاسم الحريري وشعراء العصر المملوكي كصفي الدين الحلّي الّذي كان مولعاً بالتصنّع في الشعر. مع ذلك يجب أن لا ننسى أنّ الشعر العربي قام بتجربة شطر أو بيت باللغة غير العربيّة أحياناً في أثناء الموشّحات بحيث نجد أنّ بعض الوشّاحين نظموا «الخَرْجة» (وهي القفل الأخير من الموشّح) باللغة الفارسيّة أو بلغة الأندلسيّين.

ج – فنّ الملمَّع في الأدب الفارسي

يختلف الملمَّع عند الفرس عن الّذي وجدناه في الأدب العربي اختلافاً كبيراً. نريد الآن أن ندرس الملمَّع الفارسي وخصائصه بالتفصيل لأنّ هذا المبحث هو الغرض الأساسي من كتابة هذا البحث وهو يتضمن عدّة مباحث فرعيّة، منها: تعريف الملمَّع الفارسي ومكانته لدى الفرس، كما سندرس أوزان الملمَّعات وقوافيها. فلْنبدأ بتعريف الملمَّع:

١. تعريف الملمَّع عند الفرس

مع أنّ الإيرانيّين استعاروا لفظ الملمَّع من اللغة العربيّة، فإنّ تعريفه واستعماله يختلفان في الأدب العربي اختلافاً شاسعاً. خصّص عمر الرادوياني (بعد ٤٨١/١٠٨٨) في كتابه ***ترجمان البلاغة*** – وهو أقدم كتاب وصلَنا في البلاغة الفارسيّة – فصلاً للملمَّع وأورد في تعريفه قائلاً: "إنّ من الصناعات الشعريّة، أن ينظم الشاعر قصيدة، بيت منها فارسي يتلوه بيت عربي على وزن واحد وقافية واحدة...

١– أُنظر: شبكة *الفصيح*، منتدى العروض وعلوم الشعر، "أنسب الأوزان وأجملها في الشعر الملمّع": http://www.*alfaseeh*.com/vb/showthread.php?51356

ومن الممكن أن يكون [الملمّع] شطراً عربيّاً وآخر فارسيّاً".[١] كما ورد تعريف بالملمّع عند رشيد الدين الوطواط (١١٧٧/٥٧٣) بقوله: "وتكون هذه الصنعة بجعل أحد مصراعي البيت من الشعر عربيّاً والآخر فارسيّاً، كما يجوز فيها أن يكون أحد الأبيات عربيّاً والآخر فارسيّاً؛ أو أن يكون بيتان بالعربيّة ثمّ بيتان آخران بالفارسيّة؛ أو أن تجعل عشرة أبيات بالعربيّة ثمّ عشرة أخرى بالفارسيّة".[٢] فلا نجد فرقاً جوهريّاً في تعريف الملمّع بين الأديبين، بل يمكننا القول: إنّ الأدباء الفرس منذ القديم اتّفقوا على تعريفه بأنّه شعر مزيج من الفارسيّة والعربيّة، واعتبروه صنعة من الصنائع الأدبيّة.

من الجدير بالإشارة إليه أنّ الملمّع قسمان؛ القسم الأوّل هو كما ورد في التعريفين المقدّمين له أي الجانب العربي يعادل تقريباً الجانب الفارسي في الكمّيّة. والقسم الثاني هو أن يقتصر الشاعر على الإتيان بشطر أو بيت عربي واحد خلال منظومته الشعريّة، وفي هذه الحالة لا نعتبر المنظومة (في أيّ نَمط كان مثل القصيدة أو الغزل أو المزدوج) منظومة ملمّعة، بل البيت هو البيت الملمّع. فمن الأفضل أن نعدّ هذا النوع من المحسّنات البديعيّة، لأنّ كلّ صنعة بديعيّة تتجلّى عادةً خلال بيت أو بيتين، كما يمكننا أن نعتبر القسم الأوّل أي التساوي الكمّي في الجانبين الفارسي والعربي في المنظومة فنّاً شعريّاً لأنّه خرج عن حدود البيت وشمل نطاق المنظومة كلّها دون أن يشكّل نَمَطاً شعريّاً مستقلاًّ، فلذلك نسمّيه القصيدة الملمّعة أو الغزل الملمّع.[٣]

تنقسم المنظومات الملمّعة من حيث الترتيب إلى ثلاثة أقسام:

١. الشطور الأولى فارسيّة والثانية عربيّة، أو عكس ذلك الترتيب.

٢. بيت فارسي يليه بيت عربي إلى نهاية المنظومة.

٣. لا يراعي الشاعر الأسلوبين المذكورين، بل يأتي بالشطور (أو الأبيات) العربيّة أثناء الفارسيّة دون ترتيب خاصّ.

١- عمر الرادوياني، *ترجمان البلاغة*، ص ١٠٧- ١٠٨.

٢- الوطواط، *حدائق السحر*، ص ١٦٤. كذلك أورد عمر فرّوخ تعريفاً سليماً بالملمّع الفارسي لاطّلاعه على هذا الفنّ الفارسي بصورة مباشرة. انظر: عمر فرّوخ، *تاريخ الأدب العربي*، ج ٣، ص ٦٢٢-٦٢٣.

٣- ذكر جلال الدين هُمايي الملمّع نمطاً مستقلاً على غرار أنماط الشعر الأخرى كالقصيدة والمقطوعة والغزل والمزدوج. أُنظرْ: هُمايي، *فنون بلاغت و صناعات أدبي*، ص ١٤٦.

٢. مكانة الملمَّع عند الفرس

يعود ظهور الملمَّع الفارسي إلى أواخر القرن الثالث الهجري أي بدايات الشعر الفارسي الـدريّ، ويبدو أنّه وُلِد ناضجاً، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى أنّ كثيراً من الشعراء الفُرس الأوائل كانوا يتقنون العربيّة ويعرفون الشعر العربي جيّداً، لكنّهم انصرفوا عن قولهم الشعر العربي لظهور بلاطات فارسيّة. ثمّ ازدهر الملمّع على يد شعراء من الطراز الأوّل بعد القرن الخامس الهجري ولاسيّما الشعراء الصوفيّين الكبار كالسنائي الغزنوي (١١٥٠/٥٤٥) وجلال الدين البلخي الرومي المشهور عند الفرس بالمولوي (١٢٧٣/٦٧٢) وعبدالرحمن الجامي (٨٩٨/ ١٤٨٦)، كما اهتمّ بهذا الفنّ أغلب الشعراء الكبار مثل سعدي الشيرازي (١٢٩٢/٦٩١) وحافظ الشيرازي (١٣٩٠/٧٩٢). فالملمّع في الأدب الفارسي، إذن، فنّ رفيع جدّاً لإقبال الشعراء الكبار عليه وإنتاج كمّ كبير من الملمّعات، خلاف الملمّع العربي الّذي غفل عنه الشعراء العرب المشهورون، إذ يمكننا القول إنّ الملمّع بتعريفه الأوّل (المنظومة المكوَّنة من الأشطر المُعْجَمة والأشطر المُهْمَلة) هو وليد عصر الانحطاط الأدبي ومن إبداع الشعراء في عصر الانحطاط الشعري كأصحاب المقامات الأدبيّة والشعراء المهتمّين بالتصنّع والزخرفة الشعريّة.

وربّما يكون أقدم ملمّع وصلَنا في الأدب الفارسي هو هذا الملمّع لشهيد البلخي (٩٣٧/٣٢٥):

يَـرَى محنتِي ثُمَّ يَخْفِضُ البَصَرا فَدَتْـهُ نَفْسي تَراهُ قَدْ سَفَرا

دانَدْ كَزْ وَي به مَنْ هَمي چه رِسَد ديگَرْبـاره زِ عِشْقْ بي‌خَبَرا[1]

dānad kaz vey be man hamī če resad || dīgarbārē ze ʿeshq bīkhabarā

من بين الشعراء الفرس جلال الدين الرومي (المولوي) هو الأكثر إنتاجاً للملمَّعات إذ نظم ٦٦ غزليّة ملمَّعة (زهاء ٥٠٠ بيت)، فضلاً عمّا ورد من الأبيات العربيّة المفردة أثناء أشعاره الأخرى.

ومن الجدير بالذكر أنّ القاضي حميد الدين البلخي (١٢٠٣/٥٩٩) صاحب ***مقامات الحميدي*** خصّص المقامة الأولى الّتي سمّاها «الملمَّعة» بالبطل ذي لسانين في الخطابة والشعر التقى به في الطائف وهو يخاطب العرب بالعربيّة نظماً ونثراً إلى جانب مخاطبة الفرس بالفارسيّة في مجلس واحد. كما أورد

---

[1] – نقلاً عن: عمر الرادوياني، *ترجمان البلاغه*، ص ١٠٧. الترجمة: إنّه يعرف ماذا يُصيبني منه؛ تُصيبني غفلةٌ عن الحبّ مرّة أخرى.

القاضي في هذه المقامة مقطوعة ملمَّعة في سبعة أبيات؛ أربعة منها بالعربيّة وثلاثة أبيات بالفارسـيّة،[١] ومن الواضح أنّ تسمية هذه المقامة بالملمَّعة مأخوذة من صنعة الملمَّع عند البلاغيّين الفرس.

٣. أوزان الملمَّعات

بعد الفتح العربي لبلاد فارس، دخلت ألفاظ عربيّة كثيرة في اللغة الفارسيّة استخدمها الشعراء الفرس منذ نشأة الشعر الفارسي الدريّ في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، ومن جهة أخرى كان الشعراء الفرس الأوائل يعرفون اللغة العربيّة معرفة جيّدة، وانصرفوا عن قرض الشعر باللغة العربيّة بعد نشوء البلاطات الفارسيّة الّتي كانت تحميهم وتشجّعهم على النظم بالفارسيّة. فكان من الطبيعي دخول كثير من الألفاظ والتراكيب العربيّة في الشعر الفارسي، ولكن عندما يدخل لفظٌ من لغة إلى أخرى تجعله خاضعاً للنظام الصوتي في اللغة الثانية، على سبيل المثال لا الحصر لفظ «مطالعة» تُستخدَم في اللغة الفارسيّة والشعر الفارسي، لكن لا بالنطق العربي، بل طبقاً للنظام الصوتي الفارسي أي «متالئه» (motāle'e)، ونرى أنّ «ط» و«ع» تحوّلتا إلى «تاء» و«همزة» في الفارسيّة، لأنّهما غير موجودتين في الصوامت الفارسيّة، كما تحوّلت الضمّة العربيّة الواقعة على «مُـــ» (u) إلى الضمّة الفارسيّة (o). فنلاحظ إذنْ أنّ هذا اللفظ أصبح خاضعاً للنطق الفارسي لا في الصوامت فحسب، بل في المصوّتات أيضاً.

ولكن إذا تجاوز الشاعر استعمال المفردات والتراكيب وصولاً إلى العبارات والجمل العربيّة الّتي تشكّل شطراً كاملاً تارةً وبيتاً كاملاً تارةً أخرى في أثناء قصيدة أو غزليّة، فهذا يعني أنّ مثل هذه الشطور والأبيات العربيّة خلال الأبيات الفارسيّة لا تخضع للنظام الصوتي الفارسي، بل هي خاضعة للنظام الصوتي العربي كما نجدها في القصائد العربيّة، ونتيجة لذلك فإنّ هذه الشطور أو الأبيات المتداخلة في الشعر الفارسي تتّصف بمواصفات اللغة العربيّة من جهة وتتّبع قواعد النظام الوزني العربي من جهة أخرى.

نعني بذلك أنّ الأبيات العربيّة في الملمَّعات الناجحة يتحكّم بها النطقُ العربي دون تغيير والوزنُ العربي دون تحوير، أي إذا حذفنا الأبيات الفارسيّة من المنظومة واقتصرنا على قراءة الأبيات العربيّة فلا

١- أُنظرْ: حميدي، *مقامات حميدي*، ص ٢٥-٣٠.

نجد فرقاً بينها وبين القصائد العربيّة إلاّ في بعض الخصائص الوزنيّة الجزئيّة، فنجدها كلامـــاً موزونـــاً ينطبق عليه النطق العربي.

إنّ السؤال المطروح هنا هو كيف جمع الشاعر النظامين الوزنيّين المختلفين في منظومته الملمَّعة؟ وما هي العوامل المؤاتية والمساعدة له في نظم هذا النوع من الشعر؟

نرى أنّ العامل الأساسي في هذا المجال هو الأساس الوزني المشترك بين النظامين الـــوزنيّين العـــربي والفارسي، وهو ليس إلاّ الاساس الكمّي، إذ نعرف أنّ النظام الوزني الفارسي مبنيّ علـــى الكمّيـــة في المقاطع (quantitative) بلا مناقشة، كنوع النظام الوزني العربي الّذي يندرج في الأنظمة الكميّـــة عند كثير من الباحثين العرب والمستشرقين[١]، إذ يعتمد كلا النظامين الوزنيّين على كمّيّة المقـــاطع في الأوزان الشعريّة. فلو لم تكن هذه الميزة المشتركة بين النظامين الوزنيّين لَما استطاع الشاعر إبداع هذا الفنّ الشعري، وما ازدهر فنّ الملمَّع عند الشعراء الفرس.

الجدير بالذكر أنّ عنصر التمايز بين المقاطع في اللغتين العربيّة والفارسيّة هو الكـــمّ، إذ إنّ المَقْطـــع (syllable) في العروض العربي والفارسي ينقسم إلى قسمين: المقطع القصير والمقطع الطويل، وكثيراً ما تتشابه خصائص المقطع بين اللغتين، فعلى سبيل المثال لا نجد الابتداء بالساكن في المقاطع إطلاقاً لا في الشعر العربي ولا في الشعر الفارسي. فلْنفترضْ لو كان أساس النظام الوزني في إحدى اللغتين الكـــمّ وفي الأخرى النبر (stress) لَمَا تكوَّن فنّ الملمَّع في الأدب الفارسي وتطوَّر هذا التطوّر.[٢]

العامل الثاني الّذي أثّر في إبداع الملمَّع وازدهاره هو الإيقاعات المشتركة بين النظـــامين الـــوزنيّين العربي والفارسي، أعني الإيقاعات الّتي تنبعث عن عدد من التفعيلات العروضيّة ويتكوّن من تكرارهـــا

---

١ - لمناقشة آراء العروضيّين حول هذا الموضوع وترجيح الرأي الكمّي انظرْ: قهرماني مقبل، «آراء العروضيّين العـــرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني ومناقشتها»، ص ١١٧-١٣٥.

٢ - تجدر الإشارة إلى أنّ الملمّعات لم تقتصر على اللغتين الفارسيّة والعربيّة، بل قام بعض الشعراء بتنويعها إذ نظمـــوا ملمَّعات باللغتين الفارسيّة والتركيّة، أو الفارسيّة والأُرديّة، أو حتّى الفارسيّة والإنكليزيّة أخيراً. الأمر الّذي يختلـــف في هذه الملمَّعات أنّ الشاعر يفرض على الجانب الثاني أساس النظام الوزنيّ الفارسي أي الكمّية في المقاطع خاصة ما نجده في النوع الأخير أي بين الفارسيّة والإنكليزيّة، بحيث إن سلخْنا الجانب الإنكليزي من الأبيات الفارسيّة لم نجـــده كلامـــاً موزوناً حسب أصول النظام الوزني الإنكليزي الّذي يعتمد على النبرات في المقاطع.

عددٌ من الأوزان الشعريّة، وهي «مفاعيلن» و«مستفعلن» و«فاعلاتن» و«فعولن»، فلا يهمّنا في نظم الملمّعات طول الوزن الشعري المكوَّن من تكرار التفعيلات المذكورة ولا الجوازات الوزنيّة والعلل والزحافات، لأنّ هذه الأمور هي من الخصائص الجزئيّة الخاصّة بكلّ من النظامين الوزنيّين قد يشترك النظامُ الوزنيّ الفارسي النظامَ الوزنيّ العربي في بعض هذه الخصائص الجزئيّة وقد يختلف عنه، مثلاً الهزج المكوَّن من «مفاعيلن» مربّع الأجزاء في الشعر العربي، مثمّن أو مسدّس الأجزاء في الشعر الفارسي.

العامل الأخير الّذي أثّر في إبداع الملمَّع هو تماثُل الخطّ العربي والخطّ الفارسي الدريّ، إذ نعرف أنّ الفرس بعد الإسلام تركوا خطّهم القديم الّذي كان يُكتَب من اليسار إلى اليمين بحروف منفصلة بعضها عن بعض (كما نجد في اللغات الهند أوروبيّة)، واتّخذوا الخطّ العربي للكتابة الفارسيّة. فأدّى هذا التشابه في الخطّ بين اللغتين إلى عدم استغراب الملمَّع عند الإيرانيّين كفنٍّ من الفنون البلاغيّة.

يجب أن نعترف بأنّ الملمَّع من إبداعات الشعراء الفرس المتضلّعين بالأدبين العربي والفارسي، فيتّبع الملمَّع عادةً النظامَ الوزني الفارسي في الخصائص الجزئيّة مع الاتّكاء على الأساس المشترك، لذلك فالملمَّعات المنظومة على الإيقاعات الناتجة عن تكرار التفعيلات المذكورة أعلاه تبدو ذات صبغة فارسيّة في طول الوزن والجوازات الوزنيّة والعلل، ونتيجة ذلك أنّ أهمّ أوزان الملمّعات المشتركة الّتي استخدمها الشعراء كالتالي:

- مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
- مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن
- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
- فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
- فعولن فعولن فعولن فَعَل فعولن فعولن فعولن فَعَل

تطوَّرت الملمَّعات من حيث الأوزان إذ نظم الشعراء الفرس ملمَّعات على الأوزان الخاصّة بالشعر الفارسي إلى جانب الأوزان المشتركة، وتتّصف هذه الملمَّعات بمواصفات الشعر الفارسي تماماً كأنّها لا

توجد علاقة بينها وبين النظام العربي إلاّ في الأساس الوزني المشترك وهو الكمّ في المقاطع. فجرّب الشعراء الفرس حظّهم في نظم هذا النوع من الملمَّعات وأدلوا بدلوهم، وأهمّ الأوزان المستخدمة في هذا المجال هي:

- مفاعلن فعِلاتن مفاعلن فعلن مفاعلن فعِلاتن مفاعلن فعلن
- مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن
- مستفعلن فعْ مستفعلن فعْ مستفعلن فعْ مستفعلن فعْ

الوزن الأوّل هو الأكثر شيوعاً في هذا الصنف من الملمَّعات، إذ نلاحظ أنّه قريب من البسيط العربي؛ كأنّ أجزاء البسيط صارت مخبونة كلّها إلاّ أنّ الشاعر الفارسي يلتزم بالخبن، والفرق الآخر هو زيادة مقطع طويل في الجزء الثاني في كلّ من الشطرين (أي فعِلاتن بدل فعِلن) بالمقارنة مع البسيط العربي. فأقبل الشعراء الفرس على هذا الوزن في نظم الملمَّعات إقبالاً كبيراً. وهنا نذكر مطلع الغزليّة الشهيرة لسعدي الشيرازي المنظومة على الوزن المذكور:

سَلِ المَصانعَ رَكْباً تَهيمُ في الفَلَواتِ تو قَدْرِ آبْ چه داني كه دَرْ كِنارِ فُراتي[١]

to qar e ʾā|b če dānī || ke dar kenā|r e forātī

U – U – | U U – – || U – U – | U U – –

ومن الشيّق أنّ نورالدين عبدالرحمن الجامي استخدم هذا الوزن في ترجمة التائيّة الكبرى لابن الفارض إلى الفارسيّة، ويعود سبب ذلك إلى أنّ التائيّة منظومة على البسيط الوافي فاختار الجامي وزناً فارسيّاً قريباً من البسيط العربي كما اتّخذ حرف التاء رويّاً في ترجمته.[٢]

هنالك صنف ثالث للملمَّعات من حيث الأوزان، يستخدم الشاعر فيها وزناً فارسيّاً مشتقّاً من وزن عربي، فعلى سبيل المثال السريع الفارسي يتكوّن من «مفتعلن مفتعلن فاعلن (فاعلانْ)» ونعرف أنّ السريع العربي يعتمد في الوزن المعيار على تفعيلة «مستفعلن» في الحشو، كما يجوز دخول الخبن والطيّ فيها وتحويلها إلى «مفاعلن» و«مفتعلن»، ولكن لا يلتزم الشاعر العربي بواحدة منها بل

---

١ – سَعدي، *كليّات*، "غزليّات"، ص ٦٠٥. ترجمة الشطر: فأنت ما يدريك قيمة الماء، والفرات بجوارك.

٢ – أُنظرْ: عبد الرحمان جامي، *تائيّه*؛ تحقيق صادق خورشا.

يستخدم كلٌّ واحد منها في شعره. يبدو أنّ السريع الفارسي مأخوذ من السريع العربي مع الالتزام بالأجزاء المطْويّة في حشو البيت، وهكذا أصبح السريع الفارسي يختلف عن السريع العربي. وما يهمّنا هنا أنّ الشاعر في الملمّعة المنظومة على السريع يتّبع قواعد السريع الفارسي وحدها في الأبيات الفارسيّة والعربيّة معاً، بحيث لا نجد في مثل هذه الملمّعات تفعيلة «مستفعلن» ولا «مفاعلن» في الحشو، بل يقتصر الشاعر على «مفتعلن» وحدها.[1] وتنطبق هذه القاعدة على أوزان أخرى أهمّها:

- فعِلاتن مفاعلن فعِلن فعِلاتن مفاعلن فعِلن
- فعِلاتن فعِلاتن فعِلن فعِلاتن فعِلاتن فعِلن
- مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن

هنالك صنف آخر للملمَّعات من حيث الأوزان هي ملمَّعات تتّبع خصائص النظام الوزني العربي في أبياتها العربيّة كما تنطبق على خصائص النظام الوزني الفارسي في أبياتها الفارسيّة، وإنّ هذا النوع من الملمَّعات أفضلها وأجملها. منها ما يُنظَم الجانب العربي فيها على الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، كما يُنظَم الجانب الفارسي فيها على الهزج المسدّس المحذوف (مفاعيلن مفاعيلن فعولن).

يجب أن لا ننسى أنّ هنالك بحوراً عربيّة يخلو منها الشعر الفارسي كالطويل رغم شيوعه في الشعر العربي، وكذلك الوافر، البحرالذي لم يستخدمه الشعراء الفرس في أشعارهم الفارسيّة،[2] لكنّ ثمّة فرقاً بين الطويل والوافر في الملمَّعات إذ إنّ الطويل غائب عن الملمّعات ، غير أنّ الوافر كثير الاستعمال في الملمَّعات في جانبها العربي، وسبب ذلك يعود إلى أنّ وزن «مفاعيلن مفاعيلن فعولن» (الهزج المسدّس

[1] – أُنظرْ: سَعدي، *كلّيات*، "مواعظ"، ص ٧٢٩-٧٣٠. وكذلك مولوي، *كلّيات شمس*، ج ٧، غزل ٣٢٠٤ و غزل ٣٢٠٥.

[2] – لم يدرس شمس الدين قيس الرازي (بعد ٦٢٨/١٢٣٠) في *المعجم* – وهو أقدم كتاب في العروض الفارسي وأكثر تفصيلاً للأوزان الفارسيّة – بحور الدائرتين الأولى والثانية (دائرة الطويل ودائرة الوافر)، كما اعتبر نصيرالدين الطوسي (٦٧٢/١٢٧٤) البحور المستخرجة من هاتين الدائرتين من البحور الخاصّة بالشعر العربي (انظرْ: شمس قيس، *المعجم*؛ نصير الدين الطوسي، *معيار الأشعار*، ص ٢٢-٢٣). وكذلك نلاحظ أنّ الطويل والوافر غائبان عن الإحصاءات والاستقراءات الّتي قام بها العروضيّون المعاصرون مثل برويز نائل خانلري ومسعود فرْزاد وإلويل ساتن الإسكوتلندي حول استعمال الأوزان في دواوين الشعراء الفرس.

المحذوف) كثير الرواج في الشعر الفارسي وهو يشاطر الوافر في الإيقاع، خاصّةً إذا أُصيبت تفعيلة «مفاعَلَتن» بزحاف العصب الّذي يحوّلها إلى «مفاعيلن» وهو من الزحافات الشائعة في الوافر، ولكن لا نجد في الشعر الفارسي وزناً يشاطر الطويل في الإيقاع. فالملمَّع على الوزن المذكور إذن يجمع الوافر العربي والهزج الفارسي ويُعطي كلَّ ذي حقٍّ حقّه، والوزنان شبيهان من جهة - خصوصاً إذا كانت التفعيلات معصوبة - مع أنّ الجانب العربي يتّصف بمواصفاته الوزنيّة، كما يتّفق الجانب الفارسي مع المواصفات الوزنيّة الفارسيّة. نكتفي بذكر شاهد لهذا النوع من الملمَّع:

دَرونَمْ خونْ شُد ازْ ناديدَنِ دوسْتْ ألا تَعْساً لأيّام الفراقِ

مفاعيلن مفاعيلن فعولن (فعولانْ) مفاعيلن مفاعيلن فعولن

مَضَتْ فُرَصُ الوصالِ وما شَعَرْنا بِگُو حافِظْ غَزَلْهاي عِراقي[1]

مفاعَلَتن مفاعَلَتن فعولن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

1. darūnam khūn šodaz nādīdanē dūst
2. begū Hāfez ghazalhāyē ’erāqī

نلاحظ في البيت الأوّل أنّ الشطر الفارسي يشابه الشطرَ العربي لدخول العصب على كلتا تفعيلتي، ولكن في البيت الثاني يتّبع الشطر العربي النظام الوزني العربي كما يتّصف الشطر الفارسي بمواصفات الوزن الفارسي فراعى الشاعر في هذا البيت قواعد الشعر العربي في الشطر العربي كما استخدم قواعد الشعر الفارسي في الجانب الفارسي.

٥. الاستشهاد والتضمين في الملمَّعات

من المتوقّع أن ينظم الشاعر في الملمَّع الأبيات العربيّة كما ينظم الأبيات الفارسيّة، أي أن يكون كلا الجانبين من عند الشاعر نفسه الّذي يقصد أن يُظهِر براعته في نظم فنّ شعري يجمع بين اللغتين العربيّة والفارسيّة في نظامين وزنيّين مستقلّين، مع ذلك قد نجد عند بعض الشعراء الأقوال العربيّة المشهورة الّتي

[1] - حافظ، *ديوان*، ج١، غزل ٤٥١، ص ٩١٨. ترجمة الشطر الأوّل: تَمزّقت أحشائي مِن فراق الحبيب. ترجمة الشطر الثاني: فقل يا حافظ غزلّيات عراقيّة.

تُشكِّل شطراً أو بيتاً أتى أثناء الشعر الفارسي كاستشهاد أو تضمين، فتشمل هذه الأقوال العربيّة إمّا آيات قرآنيّة أو أحاديث نبويّة أو أمثالاً عربيّة أو شطوراً أو أبياتاً شعريّة للشعراء العرب، فيستخدم شاعر الملمَّع هذه الأقوال إمّا دون تغيير أو مع تغيير طفيف من أجل الضرورة الوزنيّة. نذكر شواهد من هذا النوع:

– الاستشهاد بالآية القرآنيّة:

نَفْقهِيِ چيزي كه داري چارْسو «لنْ تَنالوا البرَّ حتّى تُنفِقوا»[١]

فـاعلاتن فاعـلاتن فاعـلن فاعـلاتن فاعلاتن فاعـلن

nafqeyē čīzī ke dārī čārsū

– الاستشهاد بالمثل العربي:

سَعْديا قِصّه خَتْمْ كُنْ بِدُعا إنَّ خيرَ الكلامِ قلَّ وَدَل[٢]

فـاعلاتن مفـاعلن فَعِلن فـاعلاتن مفاعلن فَعِلن

Se'diyā qesse khatm kon be do'ā

– تضمين الشعر العربي:

قال الأمير مُعزّي (٥١٨/١١٢٤) معترفاً بتأثُّره بالوزن العربي ومضمِّناً شطراً للمتنبّي:

گُفْتَمْ سِتايشِ تو بَرْ وَزْنِ شِعْرِ عَرَبْ تَقْطيعِ آنْ به عَروض الاّ چُنينْ نَكُني

مستفعلن فعِـلن مستفعلن فعِـلن "أَبلَى الهَوَى أَسَفاً يومَ النَّوَى بَدَني"[٣]

goftam setā|yeše tō || bar vazne še'|re 'ara

taqtī' e 'ān | be 'arūz || 'ellā čonīn | nakonī

ومن الشيّق أنّ هنالك غزليّة ملمَّعة لجلال الدين البلخي الرومي (المولوي) في عشرين بيتاً، تتناوَب

---

١ – عطّار نيشابوري، *منطق الطير*، ص ١١٧، ب ٢٠٩٨؛ *آل عمران*، ٣/ ٨٦. ترجمة الشطر: عليك بإنفاق ما تملك في الدنيا.

٢ – سعدي، *كليّات*، "مواعظ"، ص ٧٢٧؛ ورد هذا المثل في: النعالبي، *الإعجاز والإيجاز*، ص ٩٧؛ العسكري، *الصناعتين*، ص ٦٨. ترجمة الشطر: يا سعدي اختِمِ الكلام بالدعاء.

٣ – امير معزّي، *ديوان*، ص ٧٢٨-٧٣٠؛ المتنبّي، *ديوان*، ج ٤، ص ٣١٧.

ترجمة البيت: قد قلتُ مديحك على وزن شعر العرب، فلا تقطّعْه عَروضيّاً إلاّ هكذا.

فيها الأبيات العربيّة والفارسيّة، بحيث ضمّن الرومي كافة الأبيات العربيّة من قصيدة للمتنبي أثناء الأبيات الفارسيّة فيمكننا أن نسمّي هذه الغزليّة ملمَّعة مضمَّنة، ومطلعها:

إلامَ طَماعِيَةُ العاذِلِ وَلا رَأيَ في الحُبِّ لِلعاقِلِ

فعولُ فعولن فعولن فَعَلْ فعولن فعولن فعولن فَعَلْ

بَرادَرْ مَرا دَرْ چُنينْ بي‌دِلي مَلامَتْ رَها كُنْ اَگَرْ عاقِلي[1]

فعولن فعولن فعولن فَعَلْ فعولن فعولن فعولن فَعَلْ

barādar marā dar čonīn bī delī || malāmat rahā kon ʾagar ʾāqelī

٥. قوافي الملمَّعات

تختلف القافية العربيّة عن نظيرتها الفارسيّة بعض الاختلاف إلى جانب التشابه الموجود. وتكمن هذه الاختلافات والتشابهات في الخصائص اللغويّة الموجودة في كلتا اللغتين. والجدير بالذكر أنّ القافية الفارسيّة تأثّرت بالقافية العربيّة عِلماً ونظاماً في نشأتها وتطوُّرها، كما استخدم الشعراء الفرس كثيراً من المفردات العربيّة في دراسة القافية في الشعر الفارسي. ومع ذلك فثمّة اختلافات بين نظامي القافية إلى جانب المشابهات الكبيرة بينهما.

تعتمد القافية في النظامين على الرويّ، فلا نجد بينهما فرقاً يُذكَر في حرف الرويّ والحروف الصالحة للرويّ إلاّ أنّ حرفي الألف (ā) والواو (ū) تعتبران رويّاً في القافية الفارسيّة. أمّا بالنسبة إلى حروف القافية الأخرى فيمكننا القول باختصار شديد إنّ القافية الفارسيّة لا تَعتبر ألف التأسيس من الحروف الضروريّة للقافية وتجمع القافية المؤسَّسة مع غير المؤسَّسة في قصيدة واحدة، ويحدث ذلك في الملمَّعات أيضاً. وأمّا بالنسبة إلى الرِدف فالقافية الفارسيّة أكثر التزاماً به ولا يجوز خلط الواو والياء في موضع الردف وتُراعى هذه القاعدة في الملمّعات أيضاً.

من هذه الفروق الأساسيّة بين اللغتين العربيّة والفارسيّة الّتي تؤثّر في خصائص القافية بين النظامين

---

[1] - المتنبّي، م. س.، ج ٣، ص ١٥٢؛ مولوي، *كلّيات شمس*، ج ٧، غزل ٣١٩٩. الترجمة: يا أخي اترك لَومي في حبّي كهذا، إن كنتَ عاقلاً.

وجود الإعراب في اللغة العربيّة وعدم وجوده في الفارسيّة، إذ أدّتْ ظاهرة الإعراب إلى الوقف والإطلاق في القافية العربيّة غير أنّ القافية الفارسيّة تخلو من الإعراب والإطلاق مع وجود كلمات مختومة بالمصوّتات الطويلة. ونتيجة ذلك الفرق بين النظامين في حرف الوصل، لأنّ الوصل في القافية العربيّة كثيراً ما يَنتج عن إشباع حركة الرويّ في القافية المطْلقة، ومن جهة أخرى نعرف أنّ القافية المطلقة الموصولة في الشعر العربي أكثر شيوعاً من القافية المقيّدة غير الموصولة. غنيّ عن البيان أنّ هنالك لواحق تتّصل بالرويّ أحياناً وتُعَدّ حرف الوصل دون أن ينبعث من إشباع حركة الرويّ مثل بعض الضمائر كما نجد في «نَفَسي» الّتي تأتي على غرار «الأُنسِ» في موضع القافية في قصيدة واحدة. قد قسّم ابن الدهّان النحوي (٥٦٩/١١٧٣) الوصل إلى قسمين: الوصل الحقيقي الناتج عن إشباع حركة الرويّ، والوصل المستعار الحاصل من اتّصال لواحق بالرويّ مثل الضمير أو يكون من الكلمة الّتي أصلها معتلّ ناقص.[١] ويمكننا القول، اعتماداً على تقسيم ابن الدهّان، إنّ القافية الفارسيّة تخلو من الوصل الحقيقي، فإذا كانت القافية مختومة بالألف أو الواو فهُما تُعَدّان رويّاً، ولكن بما أنّ الياء ليست صالحة للرويّ في الشعر الفارسي فيأتي الشاعر في الملمّعات بالوصل المستعار في قافية الأبيات الفارسيّة مقابل الوصل الحقيقي في قوافي الأبيات العربيّة كما نجد في الشاهد الأخير من المبحث السابق، وهذا النوع من القافية هو الأكثر استعمالاً في الملمّعات.

الخاتمة

في نهاية المطاف يمكننا أن نستنتج ممّا تقدّم من المباحث، النتائج الآتية:

– تعريف المُلمَّع في الأدب الفارسي يختلف عن تعريفه عند العرب، إذ يتجاوز فنّ الملمَّع الفارسي نطاق اللغة الفارسيّة ويشمل اللغة العربيّة حيث الملمَّع شعر منظوم باللغتين الفارسيّة والعربيّة.

– من أهمّ الأسباب في نجاح الملمَّع هو أساس النظام الوزني المشترك بين الشعر الفارسي والعربي، لأنّ كلا النظامين يعتمدان على كمّية المقاطع ويندرجان في الأنظمة الكمّية.

– يجب أن لا ننسى الدور المهمّ الّذي قامت به مشابهة الخطّ العربي والفارسي في إبداع فنّ الملمّع ونجاحه.

---

١ – ابن الدهّان، *الفصول في القوافي*، ص ٥٢.

– مع أنّ الملمَّع يعتمد على أساس وزني واحد في كلا النظامين، فهو يصطبغ بصبغة فارسيّة لأنّه يتّبع النظام الفارسي في الخصائص الوزنيّة الجزئيّة كطول البيت والجوازات الوزنيّة، إلى جانب ملمَّعات منظومة في الأوزان المختصّة بالفارسيّة وإلى جانب الذوق الفارسي السائد على الملمَّعات عادةً.

وأخيراً يمكننا القول إنّ الملمَّع فنّ يُثبِت مدى التلاحم الموجود بين الشعر الفارسي والعربي، بحيث يكون الشاعر قادراً على إنتاج أدبي باللغتين الفارسيّة والعربيّة دون أن يمسّهما بسوء؛ لا من الناحية اللغويّة ولا من الناحية الأدبيّة، فلذلك اعتبرنا فنّ الملمَّع حلقة وصل بين الشعر الفارسي والعربي.

قائمة المصادر والمراجع

أ: المصادر والمراجع العربيّة

١ –ابن الدهّان النحوي، أبو محمّد سعيد بن مبارك بن علي، *الفصول في القوافي*؛ تحقيق صالح بن حسين العايد، الطبعة الأولى، الرياض: دار أشبيليا، ١٤١٨/١٩٩٨.

٢ –ابن منظور، محمّد بن مكرّم، *لسان العرب*؛ تحقيق أمين محمّد عبدالوهّاب ومحمّد الصادق العبيدي، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي – مؤسّسة التاريخ العربي، ١٤١٧/١٩٩٧، ج ١٢.

٣ –أبو هلال العسكري، *الصناعتين*، بيروت: المكتبة العصريّة، ١٤١٩.

٤ –الثعالبي، أبو منصور، *الإعجاز والإيجاز*، القاهرة: مكتبة القرآن، لا تاريخ.

٥ –الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد، *الصحاح*: تاج اللغة وصحاح العربيّة؛ أحمد عبد الغفور عطّار، الطبعة الرابعة، بيروت : دار العلم للملايين، ١٤٠٧/١٩٨٧، ج ٣.

٦ –الخليل بن أحمد، *العين*؛ تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرّائي، الطبعة الثانية، قم: مؤسّسة دار الهجرة، ج ٢.

٧ –شبكة *الفصيح*، منتدى العروض وعلوم الشعر، "أنسب الأوزان وأجملها في الشعر الملمّع":
http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?51356 (23/5/2011).

٨ –عكّاوي، إنعام، *المعجم المفصّل في علوم البلاغة*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٤١٣/١٩٩٢.

٩ –فرّوخ، عمر، *تاريخ الأدب العربي*، لا طبعة، بيروت:دار العلم للملايين، ١٣٩٢/١٩٧٢،ج٣.

١٠ – *القرآن الكريم*.

١١ – قهرماني مقبل، علي أصغر، «آراء العروضيّين العرب والمستشرقين حول أساس النظام الوزني ومناقشتها»، *مجلّة العلوم الإنسانيّة الدوليّة* (جامعة تربيت مدرّس)، العدد ١٦ (٤)، صفحات ١١٧-١٣٥.

١٢ – المتنبّي، أبو الطيّب أحمد بن حسين، *ديوان*؛ شرحه عبدالرحمن البرقوقي، لا طبعة، بيروت: دار الكتاب العربي،

١٤٠٧/١٩٨٦، أربعة أجزاء.

١٣- الوَطْواط، رشيد الدين محمّد، *حدائق السحر في دقائق الشعر*؛ تعريب وتعليق إبراهيم أمين الشواربي، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٤/١٩٤٥.

١٤- يعقوب، إميل بديع، *المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر*، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٤١١/١٩٩١.

ب: المصادر والمراجع الفارسيّة

١٥- جامي، نورالدين عبدالرحمان، ***تائيه***: ترجمه تائيه ابن فارض به انضمام شرح قيصري؛ تصحيح صادق خورشا، جاب اوّل، تهران: انتشارات ميراث مكتوب، ١٣٧٦ ش.

١٦- حافظ، شمس الدين محمّد، ***ديوان***؛ تصحيح و توضيح پرويز ناتل خانلرى، جاب دوم، تهران: انتشارات خوارزمى، ١٣٦٢ ش، ج ١.

١٧- حميدى، قاضى حميد الدين ابوبكر بلخى، ***مقامات حميدى***؛ تصحيح رضا انزابى‌نژاد، جاب اوّل، تهران: مركز نشر دانشگاهى، ١٣٦٥ ش.

١٨- الرادويانى، محمد بن عمر، ***ترجمان البلاغه***؛ به تصحيح و اهتمام احمد آتش و انتقاد ملك الشعراء بهار، جاب دوم، تهران: شركت انتشارات اساطير، ١٣٦٢ ش.

١٩- سعدى شيرازى، مصلح بن عبدالله، ***كلّيات***؛ به اهتمام محمّد على فروغى، جاب جهاردهم، تهران: انتشارات اميركبير، ١٣٨٦ ش.

٢٠- شمس قيس، شمس الدين محمّد قيس الرازى، ***المعجم في معايير أشعار العجم***؛ تصحيح محمّد بن عبد الوهّاب قزوينى و تصحيح مجدّد مدرّس رضوى، جاب سوم، تهران: كتابفروشى زوّار، ١٣٦٠ ش.

٢١- خواجه نصيرالدين طوسى، محمّد، ***معيار الاشعار***؛ تصحيح محمّد فشاركي، جاب اوّل، تهران: مركز پژوهشى ميراث مكتوب، ١٣٨٩ ش.

٢٢- عطّار نيشابورى، فريد الدين، ***منطق الطير***؛ به اهتمام و تصحيح صادق گوهرين، جاب يازدهم، تهران: انتشارات علمى و فرهنگى، ١٣٧٤ ش.

٢٣- معزّى، ابوعبدالله محمّد برهانى نيشابورى، ***ديوان***؛ به سعى و اهتمام عبّاس اقبال، تهران: كتابفروشى اسلاميّه، ١٣١٨ ش.

٢٤- مولوي، جلال الدين محمّد، ***كلّيات شمس يا ديوان كبير***؛ با تصحيحات و حواشي بديع الزمان فروزانفر، جاب دوم، تهران: انتشارات امير كبير، ١٣٥٥ ش، ده جزء در دورهٔ نُه جلدي.

٢٥- ـــــــــــــــــ، **مثنوي معنوي**؛ تصحيح رينولد نيكلسون و به اهتمام نصرالله پورجــوادي، چــاپ دوم، تهران : انتشارات امير كبير، ١٣٧٣ ش، دورهٔ چهار جلدي.

٢٦- همايى، جلال الدين، ***فنون بلاغت وصناعات ادبى***، چاپ بيست و هفتم، تهران: نشر هما، ١٣٨٦ ش.

جماليّات الإغراب بين الإبداع والتلقّي في النقد العربيّ القديم

ناصيف محمّد ناصيف*

الملخّص

الإغراب قديمٌ قِدَمَ الإبداع؛ مستمرٌّ استمرارَه، ظلّ حاضراً في جهود النقّاد من عصر أرسطو حتّى اليوم على اختلاف بينهم في درجاتِ الاهتمام به، وفي تجلّياته التي اجتذبتهم إلى حلباتها؛ فجاءت جهودهم آراء مبثوثةً في تضاعيف مؤلّفاتهم، أو مجموعةً في فصلٍ، أو بابٍ من كتاب، أو آراء مشفوعة بالاختيارات، أو اختياراتٍ عنوانُها الإغرابُ. وهكذا انتظمَ جهودَهم حبُّ الإغرابِ عند كلٍّ من المبدع والمتلقّي، واللفظُ الغريبُ، وغرائبُ الأبياتِ، وغرائبُ المباني والمعاني، وغرائبُ الصور.

بيد أنّنا نصرفُ النظرَ في بحثنا هذا عن المستوى العموديّ؛ ممثّلاً باللفظِ الغريبِ الذي شُغِفَ به اللغويُّونَ والرواةُ، ونجعل وكْدنا الإغراب على المستوى الأفقيِّ ممثّلاً بالتأليف، والتخييل، زاعمينَ أنّه المحورُ الخفيُّ أوالصريحُ الذي انتظمَ الدرسَ النقديَّ عند العرب؛ فاستغرق حفريّاتهم على عروق الذهب في صنعة الشعر، وجهودَهم للقبض على أسرارِ ارتقاءِ المنظومِ إلى مراتبِ الشعريِّ التي عبّروا عنها بالبيان والفصاحة والبلاغة.

كلمات مفتاحية: الإغراب، الفصاحة، البيان.

المقدّمة:

السؤال القادحُ زنادَ هذا البحث هو: ما الإغراب؟ ومنه تناسلتْ أسئلةٌ شتّى حاول البحثُ التنقيبَ عن إجاباتها؛ باحثاً عن دلالات الإغراب لغةً واصطلاحاً، مستقصياً ما يجتذبه إلى حقله الدلاليِّ من نويّاتٍ دلاليَّةٍ شهدها تطوُّره، ومن ضمائمَ تُقاربُهُ في الدلالة، وتبادلهُ مواقعَ التعبيرِ عن مَراقي الجمالِ الإبداعيِّ، والفنِّيِّ عامَّةً.

أهمّيّة البحث، وأهدافه:

تأتي أهمّيّة هذا البحث من كونه محاولةً للكشف عن بعض أسرار الإبداع بدفع اللبس عن واحدٍ من أهمِّ مفهوماته؛ محاولاً تأصيلَه، بدءاً بالمرحلة الجنينيَّةِ في رؤى المبدعين العرب، وانتهاءً بالرؤى النقديَّة الناضجة للنقّاد العرب القدامى.

---

* مدرّس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين في سوريا.

تاريخ الوصول:١٣٨٩/١١/١٢هـــ.ش تاريخ القبول:١٣٩٠/٢/٢٠هـــ.ش

موادُّ البحث، وطرائقه:

يصف هذا البحث مادَّتَهُ المبعثرةَ في تضاعيف المدوَّنةِ النقديَّةِ العربيَّةِ القديمةِ الممتدَّةِ إلى نهايات القرن السابع الهجريِّ؛ مشفوعةً بمنطوق الشعراء الذي انتظم حول القضيَّة المدروسة (الإغراب). ثمَّ يقوم بتحليلها، وتفسيرها، وتقويمها متتبّعاً مواقعَ الغيث فيما أُثِرَ عن العرب، مبدعينَ ومتلقّينَ، من إدراكٍ لجماليّات الإغرابِ في مستويّاتِ النصِّ والرؤية، والتنظيرِ والإجراء، والإبداع والتلقّي...انتهاءً إلى اكتناه دوره في إنتاج الشعريّة.

المناقشة:

الإغرابُ: مصدرُ أَغْرَبَ يُغْرِبُ؛" قال الأصمعيُّ: **أغربَ** الرجلُ **إغراباً** إذا جاء بأمرٍ **غريب**"[١]. والغريبُ: الحادثُ الطريفُ، والبعيدُ؛ ذلك أنّ"الخبر **المُغْرِب**: الذي جاء **غريباً** حادثاً طريفاً. ورجلٌ **غريبٌ**: بعيدٌ عن وطنه. وفي الحديث: إنّ الإسلامَ بدأ **غريباً**، وسيعود **غريباً** كما بدأ، فطوبى **للغرباء**؛ أي أنّه كانَ في أوّلِ أمره **كالغريب** الوحيد الذي لا أهلَ له عنده، لقلّة المسلمين يومئذٍ؛ وسيعود **غريباً** كما كان، أي يقلّ المسلمون في آخر الزمان فيصيرون **كالغرباء**،...و**الغريبُ**: الغامضُ من الكلام؛ و**أغربَ** الرجلُ **إغراباً** إذا جاء بأمرٍ **غريب**"[٢]. و"رمى **فأغربَ** أي أبْعَدَ المرمى. وتكلّمَ **فأغرب** إذا جاء **بغرائبِ** الكلامِ ونوادرِهِ، وتقولُ: فلانٌ **يُغْرِبُ** كلامَه **ويُغْرِبُ** فيه، وفي كلامه **غرابةٌ**، و**غَرُبَ** كلامُه، وقد **غرُبت** هذه الكلمة أي غَمُضَتْ فهي **غريبة**"[٣].

والإغرابُ مَنْزَعٌ ضروريٌّ لإنتاج الجِدَّةِ والتميُّز؛ فيروى أنَّ رجلاً ذكرَ لعليّ بنِ أبي طالب بعضَ أهلِ الفضل، فقال له:"صدقْتَ، ولكنّ السراجَ لا يضيء بالنهار"[٤]. وقال أبوتمّام(ــ٢٣١هــ)[٥]:

وطولُ مُقـــامِ المرءِ في الحَيِّ مُخْلِقٌ ... لـــديبـــاجَتيــهِ فـــاغـــترِبْ تتجـــدَّدِ

فإنّـــي رأيتُ الشمسَ زِيْـــدَتْ محبّةً ... إلى النـــاسِ أنْ ليستْ عليهمْ بسَرْمَدِ

والإغربُ لازمٌ لإنتاج الجمال، والإبداعِ عامّةً؛ ولذا قال أبونواس(ــ١٩٥هــ) في وصفِ ولدِ ناقةٍ[١]:

١- ابن منظور، *لسان العرب*، ٣٢٢٧/٥(غرب).

٢- *نفسه* ٣٢٢٥/٥ــ٣٢٢٧(غرب).

٣- الزمخشري، *أساس البلاغة*، ١٥٩/٢(غرب).

٤- الصولي، *أخبار أبي تمام*، ١٢٨ــ١٢٩.

٥- الصولي، *أخبار أبي تمام*، ٦١. و الجرجاني، عبد القاهر، *أسرار البلاغة*، ١٢٦.

بـــديـــعُ شـــكْـــلٍ، غـــريـــبُ حُسْنٍ أعـــوزَهُ الـــمِـــثْـــلُ والـــقـــريـــنُ[١]

فالجميلُ ــ في مرآة الفنّ ــ قرينُ الغريب، ومنقطعِ النظير. وأضحى من نافلة القول أنّ الإبداعَ مُغايَرَةٌ، وإضافةٌ، وإغرابٌ، وليس تقليداً، أو سيراً في ركاب السابقين؛ فلكي يضيءَ السراجُ لابدّ من أن يكونَ أسطعَ ممّا هو سائدٌ. والإغرابُ أسُّ الإبداعِ وإنتاج الجمال؛"لأنّ الشيءَ من غير معدنه **أغربُ**، وكلّما كان **أغربَ** كان أبعدَ في الوهم، وكلّما كان أبعدَ في الوهمِ كان أطرَفَ، وكلّما كان أطرفَ كان أعجبَ، وكلّما كانَ أعجبَ كان أبدعَ... والناسُ موكَلون بتعظيم **الغريب**، واستطراف البعيد"[٢]. ولأنّ"الغريب: عدمُ النظير"[٣]. و"الإبداع لغةً: عدمُ النظير. وفي الاصطلاح: هو إخراج ما في الإمكان والعدم إلى الوجوب والوجود...وإيجادُ شيءٍ غيرِ مسبوق...وقال بعضهم: الإبداع، والاختراع، والصنع، والخلق، والإيجاد، والإحداث، والفعل، والتكوين، والجَعْل: ألفاظٌ متقاربةُ المعاني"[٤]؛ فثمّة اختلافٌ في الدوالّ وتقاربٌ في المدلولات. بيد أنّ ما شهده مصطلحُ الإغرابِ من حضورٍ في العصر الحديث لا يعني أنّه منتجٌ حديث، بل هو قديمٌ مفهوماً واصطلاحاً.

إنّ الإغرابَ توأمُ الإبداعِ نشأةً وتطوّراً، ولعلّ هذا يفسّر اهتمامَ النقّادِ به منذ الإغريق إلى يومنا هذا؛ فقد قال أرسطو:"إنّ العبارةَ الساميةَ هي التي تستخدم **الغريبَ** والمستعار وكلَّ ما بعد عن الاستعمال"[٥]. ويرى نوفاليس أنّ "فنّ الشعر الرومانتيكيّ هو فنّ **الإغراب**"[٦]، أمّا فريدريش شليجل فجعل"**الغرابة** من شروط الأصالة الشعريّة"[٧]. ونجد "**الإغراب** من الاصطلاحات والأوصاف المميِّزةِ طابعَ الشعر الحديث"[٨]، و غدا "**الإغراب** شعار نظريّةِ برتولد برشت في المسرح الملحمي"[٩]، وظلّ

١- *أبو نواس، الديوان تح*. أحمد عبد المجيد الغزالي ٢٥٦.

٢- الجاحظ، *البيان والتبيين*، ٨٩/١ــ٩٠.

٣- الكفوي، *الكليات*، ٢٩٦/٣.

٤- *المصدر نفسه* ٢١/١ ــ ٢٢.

٥- ينظر: *كتاب أرسطوطاليس في الشعر*، تح. د.شكري عياد ١٢٢.

٦- مكاوي، عبد الغفار، *ثورة الشعر الحديث*، ٤٨/١.

٧- *ثورة الشعر الحديث*، ٥٢/١.

٨- *المصدر نفسه* ٣٨/١.

٩- *المصدر نفسه*/٢٦١.

متلقّي الشعر ــ كما ينصّ لوتمان ــ يستقبل الكلمات غير المفهومة بوصفها شاهداً على الصدق في محاكاةِ **غرابة** الواقع، إذ إنّها تعكس صيغةَ **الغرابةِ** في الحياة[١].

والإغرابُ متجدِّدٌ ما تجدَّدَ الإبداعُ، مستمرٌّ نظراً وإجراءً؛ ذلك أنّه كان ضالّةَ الشعراءِ في العصور المتعاقبة؛ يسعون إليه، ويتنافسون فيه، ليكيدوا خصومَهم، ويؤكّدوا تفوّقَهم على أقرانهم، ويحظَوا برضا المتلقّين عامَّةً، والممدوحين خاصّةً؛ ولذا تراهم يفتخرون بغرائب قصائدهم، وأبياتهم، ومبانيهم، ومعانيهم، وصورهم. فهل يمكن القول: إنّ تاريخ الإبداع موجٌ متتابعٌ من الإغرابات؟! كأنّه" صوبُ العقولِ إذا انجلتْ ســحائبُ منه أعقبتْ بسحائب" ؟! ولذا عابَ ابنُ رشيقٍ (ـــ٤٥٦هـــ) ضيقَ أفق بعضِ المتلقّين الذين لم يدركوا هذه الحقيقة، فقال:

وأنشد رجلٌ قوماً شعراً، فاستغربوه، فقال: والله ما هو **بغريبٍ**، ولكنّكم في الأدب **غرباء**" [٢] ؟!!.

ـــ الإغراب بعين الإبداع:

الإغرابُ في شجرة الإبداع أصلٌ لا فرع؛ فهو من سمات الفعل الإبداعيّ التي افتخر المبدعون بها، وادَّعَوا القدرةَ على تحقيقها. والإغرابُ غايةٌ تُرتَجى؛ سعى إليها المبدعُ الحقُّ باحثاً عن فردوسه المفقود(جزيرة الكنز)؛ أي عن أرضه البكر التي لم تطأها قدمٌ، و لم تحوِّمْ في آفاقها خواطرُ السابقين، أو المعاصرين؛ فهاهوذا المسيَّب ابن علس يصوِّر رحلتَه تلك إلى أرضه البكر؛ قائلاً[٣]:

فلأهديَــنَّ معَ الـريــاحِ قـصـيدةً ... مِنّـي مُغَـلْغَـلـةً إلـى الـقَعْقَـاعِ
تَـرِدُ الميــاهَ فلا تــزالُ غـريبــةً ... فـي القــومِ بيــنَ تمثُّـلٍ وسَمــاعِ

فالقصيدة التي يحلم بإبداعها مسافرةٌ أبداً؛ لا تقرّ بأرضٍ حتّى تغادرها إلى غيرها. والناسُ بين راوٍ لها، وسامعٍ سرعان ما يغدو راوياً لها لفرط جودتها؛ فهي أبداً تفتح آفاقاً جديدةً وبلاداً جديدة، فيتلقّاها قومٌ جدد؛ على أنّ الغرابة لا تعني الغموضَ، بل تعني الجِدّةَ، والابتكار، ومُفارَقَةَ الوطن. والغريبةُ هي الجديدة المبتكرة المفارِقَةُ وطنَها؛ فهي أبداً كالزائر الغريب. والإغراب بهذا المعنى قديمٌ؛ فقد افتخر غير شاعرٍ جاهليّ بغرائبه؛ أي بقصائده الغريبات؛ فقال الأعشى مفتخراً[٤]:

١- لوتمان، يوري، *تحليل النص الشعري*، ١٠٣.

٢- ابن رشيق القيرواني، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*، ٢٦٥/١.

٣- المفضل الضبي، *المفضليات*، ٦٢.

٤- *الأعشى الكبير، الديوان تح*. محمد محمد حسين ٧٧.

وغــريبــة تأتــي الملوكَ حكيمــة ... قــد قلتُــها ليقــالَ: مَــنْ ذا قالــها

وإنّما يتساءل المتلقّون عن قائلها لفرط إعجابهم بها؛ وهو أمرٌ ناجمٌ عن غرابتها، وإحكام بنائها. وهذا ما أنكره النابغةُ الذبيانيُّ على بعض خصومه؛ قائلاً[١]:

نُبِّئْتُ زُرْعَــةَ والسفاهــةُ كاسمِها ... يُهــدي إلــيَّ غــرائــبَ الأشــعــارِ

مجرّداً زرعةَ هذا من القدرة على إنتاج قصائد الهجاء الغرائب؛ أي من القدرة على الإغراب، والسؤال: أَجَرَّدَهُ بذلك من الشاعريّة أم من درجاتها العُلى؟!!

لقد درجت عادة الشعراء على تجريد خصومهم من الشاعريّة، واحتكارها لأنفسهم، وخاصّةً في مواقف التهاجي والتفاخر؛ ولذا قال تميم بن أُبيّ بن مُقْبِل(ـــ بعد٣٧هـــ)[٢]:

إذا متُّ عن ذِكْــرِ القوافي فلن ترى ... لها قائلاً بعــدي أَطَــبَّ وأشــعــرا

وأكثرَ بيتــاً ســائــراً ضُرِبَتْ لــه ... حُــزونُ جِبــالِ الشــعرِ حتّى تَيَسَّرا

أغــرَّ غريبــاً يمسحُ الناسُ وجهَه ... كما تمسح الأيــدي الأَغَــرَّ الْمُشَهَّرا

وصوّر سُوَيد بن كُراع العُكْلي(ـــ نحو١٠٥هـــ) لحظةَ الإبداع قائلاً[٣]:

أبيتُ بأبــواب القــوافــي كــأنّمــا ... أُصادي بهــا سِرْباً من الوحش نُزَّعا

وافتخر الفرزدق(ـــ١١٠هـــ) بقصائده؛ فقال[٤]:

بلغْنــا الشمسَ حيــن تكــونُ شرقاً ... ومَسْــقِطَ قَــرْنِهــا مِــنْ حيثُ غابــا

بِكُــــلِّ ثَنِــيَّـــــةٍ وبِكُــــلّ ثَــغْــرٍ ... غــرائــبُــهــنَّ تَنْتَسِــبُ انتِســابــا

وقال ذو الرمّة(ـــ١١٧هـــ) مصوّراً مخاضَ الإبداع[٥]:

وشِــعْرٍ قــد أرقــتُ لــهُ غــريب ... أُجَنِّبُــهُ الــمُســانَــدَ والــمُــحَــالا

١- *النابغة الذبياني، الديوان تح.* محمد أبو الفضل إبراهيم ٥٤.

٢- عبد القاهر الجرجاني، *كتاب دلائل الإعجاز*، ٥١٢.

٣- الجاحظ، *البيان والتبيين*، ١٢/٢؛ النزع: الغرائب.

٤- *كتاب دلائل الإعجاز* ٥١٣ـــ ٥١٤.

٥- *البيان والتبيين* ١٣٩/١.

ولم يكتفِ أبوتمّام(ـــ٢٣١هـــ) بالإغراب هجاءً؛ بل رفعَ أخلاقَ ممدوحه، وصنائِعَه إلى مرتبة الإغراب؛ لأنّها مبتكرةٌ، لا نظيرَ لها؛ فهاهوذا يجعل الإغرابَ نعتاً لأخلاق الممدوح، ولأقوال المادح؛ قائلاً[١]:

غَـــرُبَتْ خلائقُـــه وأَغْـــرَبَ شـــاعرٌ   فيـــه فـــأحســـنَ مُغْرِبٌ فـــي مُغْرِبِ

وفي مقامٍ آخرَ جعلَ الإغرابَ نعتاً مشتركاً بين قصائد المدح وصنيع الممدوح؛ كما ينصُّ قولُه[٢]:

وغـــرائـــب تـــأتـــيـــك إلا أنّـــهـــا   لصنيعِـــك الحسَـــنِ الجميـــلِ أقـــاربُ

وقد تقع المدائح مواقعَها المناسبةَ من فهم الممدوح؛ فهما يتساويان في الإغراب، ويأتلفان، فلا تعود غريبةً؛ كما يوحي قوله[٣]:

إليـــكَ أَرَحْنا عازِبَ الشـــعرِ بعدَمـــا   تَمَهَّـــلَ فـــي روضِ المَعاني العَجائبِ
غرائب لاقَتْ في فنائِـــكَ أُنْسَـــهـــا   منَ المَجْدِ فهيَ الآنَ غيـــرُ غَـــرائبِ

وافتخر بأنّ قصائده[٤]:

غرائب مـــا تنفـــكُّ فيهـــا لُبـــانَـــةٌ   لِمُرْتَجِزٍ يَحْـــدو ومُـــرْتَجِـــلٍ يَشْـــدو

والغرابة لديه تَلِدُ الأُنْسَ؛ فهي[٥]:

غريبـــة تُؤْنِسُ الآدابَ وحشـــتُهـــا   فمـــا تحُـــلّ علـــى قـــومٍ فتـــرتحـــل

وكذلك فعل البحتريّ(ـــ٢٨٤هـــ) قائلاً[٦]:

فلئـــنْ قبِلْتَ لقد ســـمعْتَ ضـــرورةً   ورأيتَ كيف سوائـــري وغـــرائبـــي
وإنِ امتنعـــتَ فقـــد رأيتَ تصرُّفـــي   وبعيـــدَ همِّـــي واتســـاعَ مـــذاهبـــي

وكان يجزي المنعمين صناعةً شعريّةً هي[٧]:

١- *أبو تمام*، الديوان تح. محمد عبده عزام ١/١٠٧.

٢- *المصدر نفسه* ١/١٧٤.

٣- *المصدر نفسه* ١/٢١٣ـــ ٢١٤.

٤- *المصدر نفسه* ٢/٩٥.

٥- *المصدر نفسه* ٣/١٩ـــ ٢٠. وينظر أيضاً ٣/٣٤٧، ٣٥٥، و٤/٤٤٥.

٦- *البحتري*، الديوان، تح. حسن كامل الصيرفي ١/٢٩٩.

٧- *البحتري*، الديوان، ٢/١٣٠٦.

قصائــدُ مــا تنفــكُّ فيهــا غرائبٌ تَــأَلَّــقُ فــي أضعــافِهــا وبَــدَائــعُ

وإذا استبطأه الممدوحُ أجابه[١]:

ونُبِّئْتُــكَ استبطأتَ شُــكْري لأنعُــمٍ تَتَــابَــعُ عندي سَــيْبُهــا ونَــوالُهــا

وكيف، وقد سارتْ غرائبُ لم يَــزلْ يفُــوتُ فِعَــالَ المُنعِميــنَ مَقَــالُهــا

ولعن أبو العبّاس الناشئ(ــ ٢٩٣هــ) صنعةَ الشعر، وما لقيَه فيها من صنوف الجهّال؛ فقال[٢]:

لعــنَ اللّهُ صنعــةَ الشــعــرِ مــاذا مــن صنوفِ الجهّــال فيهــا لَقينــا

يؤثرون الغــريبَ منــه علــى مــا كــانَ ســهــلاً للســامعيــن مبينــا

مقرّاً بأنّ الإغرابَ نهجٌ شائعٌ؛ ولذا قال أحمد بن محمّد الضبّيّ المعروف بالصنوبري(ــ٣٣٤هــ)[٣]:

وكفاكَ أنّ الشــعــرَ فيــهِ غــرائبٌ مــا إن تــزالُ قــلائــدَ الأعــنــاقِ

وسُئل المتنبّي(ــ ٣٥٤هــ) مرّةً عمّا ارتجله من الشعر، فأعاده، فعَجِبوا من حفظِه، فقال[٤]:

إنّــمــا أحفظُ الــمــديــحَ بِعَينــي لا بقلبــي لِــمــا أرى فــي الأميــرِ

مــنْ خِصــالٍ إذا نظــرتُ إليـــهــا نظمَــتْ لــي غــرائــبَ الــمنثــورِ

وهذا يعني أنّهم جعلوا الإغرابَ أسَّ الشاعريّةِ؛ فأبدعوا غرائبَ قصائدهم ليتذوَّقها المتلقّون، فتسدّ في نفوسهم "حاجةً لا تخلو من إبهامٍ إلى الجمالِ والإغرابِ والرمزِ بمفهومِه العامّ"[٥]. فكأنّنا نضعُ اليدَ في هذه النصوصِ على متلقٍّ مثقّفٍ متطلّبٍ يحفزُ المبدعَ أبداً إلى الإغراب؛ لإنتاجِ جمالٍ جديدٍ؛ ذلك أنّ الغرابةَ لا تتجلّى إلا لمتلقٍّ تعوّد نوعاً من التصوّرات فإذا به يصادفُ في الخطاب الشعريّ أشياءَ تخالفُ ما تعوّدَ؛ فالغريبُ هو ما يأتي من خارج منطقة الأُلْفةِ، وهذا يعني أنّ التعوّدَ أُلْفَةٌ تحتاج أبداً إلى ما

١- *البحتري، الديوان*، ٣/١٦٩٤.

٢- *العمدة* ٢/٧٤٨.

٣- ابن الشجري، *الحماسة الشجرية*، ٢/٨٠٩.

٤- *أبي الطيب المتنبي، الديوان*، للعكبري ٢/١٤٦.

٥- شكري المبخوت، *جمالية الألفة*، ٤٤.

يخترِقُها من خارجِها[١]، فيغدو المتلقّي بذلك مسهماً في العمليّة الإبداعيّة. من هنا لا نكونُ أمامَ مرسلٍ ومتلقٍّ؛ بل نحن إزاء" فارسين متنافسين على مضمارٍ واحدٍ يضمّهما ويحتويهما"[٢].

ــ الإغرابُ بعينِ التلقّي:

بدأ حديثُ الإغرابِ في نقدِنا العربيّ القديمِ اتّهاماً لأصحابِ البديعِ من الشعراءِ المحدثين، ولكنّ أغربَ ما يمكنُ ملاحظتُه في هذا السياقِ أربعةُ أمورٍ؛ أوّلُها: أنّ (البديع) كان يضمّ أطرافاً من (البيان) في رؤى القدماء، والثاني: أنّ أنصار القديم أنفسهم مدحوا الإغرابَ تلميحاً ؛ إذ قرنوه بالحسن، والإبداع، وتصريحاً؛ إذ أعجبوا بإغراب بعض المبدعين دونَ بعضٍ. وثالثها: أنّ (كتاب البديع) لابن المعتزّ جاء خالياً من ذكر الإغراب[٣]، والرابع: أنّ أدنى درجات الإغراب في الشعر العربيّ ما ينتجه (البديع)؛ فثمّة الإغرابُ البيانيُّ الذي ينتجه المجازُ، والإغرابُ التأليفيُّ الذي تنتجه أساليب (علم المعاني). على أنّ منجمَ الإغرابِ رؤيةُ المبدع إلى الكون والحياة بوجهٍ عامٍّ، وإلى الإبداع الشعريّ على نحوٍ خاصّ.

حبُّ الإغراب عند المبدعين:

لاحظَ نقّادُنا شهوةَ الإغرابِ عندَ المبدعِ الحقّ، فتداولوا الكثيرَ منَ الأخبارِ والآراء الدالّةِ على ذلك على نحوٍ غير مباشر[٤]. بيد أنّ ضيقَ المقامِ يلزِمُنا أن نكتفيَ بما جاء من آرائهم صريحاً مباشراً؛ فهاهوذا الآمديُّ(ــ٣٧٠هـــ) يقولُ في بعضِ شعرِ أبي تمّامٍ إنّه"أحبَّ **الإغرابَ**...فأخطأ"[٥]. وراح يتسقّطُ معايبَ شعره قائلاً:"على أنّي وجدتُ لبعض ذلك نظائرَ في أشعارِ المتقدّمينَ فعلمتُ أنّه بذلك اغترَّ،

١- عبد الفتاح كيليطو، *الأدب والغرابة*، ٦٩.

٢- عبد الله محمد الغذامي، *الخطيئة والتكفير*، ٨.

٣- ولكنه ذكر العجيب، ورصد طائفة من التشبيهات العجيبة، أوعجائب التشبيهات؛ ينظر: ٢٤، ٦٩ــ ٧٧.

٤- كقولهم(خالف تذكر)؛ *أخبار أبي تمام* ٢٨، ٢٩. وحكاياتهم عن(ماء الملام)؛ *أخبار أبي تمام* ٣٣ـــ٣٧. و(لم لا تقول ما يفهم؟)؛ *العمدة* ١/٢٦٥.

٥- *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري* ١/١٩٦.

وعليه في العذر اعتمَدَ؛ طلباً منه **للإغراب** والإبداع"[١]، وإذا أردْتَ التفصيلَ أتاكَ قولُه:"وإنّما رأى أبو تمّام أشياءَ يسيرةً من بعيدِ الاستعارات متفرِّقةً في أشعار القدماء...فاحتذاها، وأحبَّ الإبداعَ، **والإغرابَ** بإيرادِ أمثالِها، فاحتطَبَ، واستكثرَ منها"[٢]. وهو في ذلك كلّه يعبّر عن إعجابه بإغرابِ القدماءِ، ونفورِه من إغراب أبي تمّام، بيد أنّه يُقِرُّ بحُبِّ الإغرابِ عند المبدع. وهو، في موقفه هذا، أسيرُ نزعته المحافظة، وتعصُّبه للقديم؛ ينظر إلى القائل لا إلى المقول؛ فقليلٌ من الإغراب مستحسنٌ لديه، أمّا أن يغدوَ نهجاً فنّيّاً فأمرٌ يدعوه إلى إقامة الحدّ النقديّ على صاحبه.

ويتوسّط القاضي الجرجانيّ(ـــ٣٩٢هـــ) في موقفه، فيقرُّ الإغراب، ويُنْكِرُ تحامُلَ بعضِ النقّادِ على الشاعر المحدث؛ فهو"إنْ وافقَ بعضَ ما قيلَ، أو اجتازَ منه بأبعدِ طرفٍ قيلَ: سرقَ بيتَ فلانٍ، وأغارَ على قولِ فلان...وإنْ افترعَ معنًى بِكراً، أو افتتحَ طريقاً مبهماً لم يرضَ منه إلا بأعذبِ لفظٍ وأقربه من القلب، وألذِّه في السمع؛ فإنْ دعاه **حبُّ الإغرابِ** وشهوةُ التنوّقِ إلى تزيينِ شعره وتحسين كلامِه، فوشَّحه بشيءٍ من البديع، وحلاه ببعضِ الاستعارةِ قيلَ: هذا ظاهرُ التكلُّفِ، بيِّنُ التعسُّفِ، ناشفُ الماءِ، قليلُ الرونقِ. وإنْ قالَ ما سَمَحَتْ به النفسُ ورضيَ به الهاجسُ قيلَ: لفظٌ فارغٌ وكلامٌ غسيل"[٣]. ولعلّ تعصّب بعضِ هؤلاء النقّاد للقديم الذي رأوا فيه الصورة الكاملةّ للفنّ الشعريّ يفسّر هذا الموقفَ السلبيَّ منَ الشاعر المحدث.

وفي سياق حَذَرِهِ ممّا نُعِتَ بالمسروق نقف على رأيٍ غريبٍ نصّه :"ومتى أجهدَ أحدُنا نفسَه ، وأعمَلَ فِكْرَهُ، وأتعبَ خاطرَه وذهنَه في تحصيلِ معنًى يظنّه **غريباً** مبتدَعاً، ونظمِ بيتٍ يحسبُه فرداً مخترعاً، ثمّ تصفّحَ عنه الدواوينَ لم يخطئْه أن يجدَه بعينه، أو يجد له مثالاً يغضُّ من حُسْنِهِ؛ ولهذا السبب أحظرُ على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحُكْمِ على شاعرٍ بالسرقة"[٤]. فهنا يوشكُ القاضي الجرجانيّ أنْ يزعمَ أنّ الأوّل لم يترك للآخر شيئاً!!. وهذا كلامٌ غيرُ منطقيٍّ، ولا دليلَ عليه؛ فلم يقصُرِ اللهُ تعالى العبقريّةَ على زمانٍ دونَ آخرَ، ولا على
مكانٍ دونَ آخر. بيد أنّه يُقِرُّ بجماليّةِ الإغراب، وبأنّه رغبةٌ كامنةٌ وراءَ فعلِ الإبداع.

١- *المصدر نفسه*، ٢٥٩/١.

٢- *المصدر نفسه*، ٢٧٢/١.

٣- القاضي الجرجاني،*الوساطة بين المتنبي وخصومه*، ٥٢.

٤- *المصدر نفسه*، ٢١٥.

أمّا المرزوقيّ(ـــ ٤٢١ هـــ) فنسب الإغرابَ إلى المتكلّفين من الشعراء المحدثين؛ زاعماً أنّه"متى جُعِلَ زِمامُ الاختيارِ بيَدِ التعمُّلِ والتكلُّف، عاد الطبعُ مُسْتَخْدَماً متملّكاً، وأقبلت الأفكارُ تستحملُه أثقالَها، وتُرَدِّدُهُ في قبول ما يؤدّيه إليها، مطالبةً له **بالإغراب** في الصنعة، وتجاوزِ المألوف إلى البدعة،...وذلك هو المصنوع"[١]. والغريبُ أنْ يجعلَ الصنعةَ الشعريّةَ مرادفةً للتكلّف، وأنْ يقيمَ فصلاً مصطنعاً بينَ الطبعِ والصنعة؛ على أنّ هذه الغرابةَ تتلاشى إذا عرفنا أنّ هذا النصَّ وردَ في سياق حديثه عن عناصر"عمودِ الشعرِ العربيّ" التي جمع أشتاتَها من مصادرَ شتّى.

لكنّه أدرك شهوةَ الإغرابِ عند كلٍّ منَ المبدع والمتلقّي؛ وكذلك قوله إنّه:" كان يتّفقُ في أبيات قصائدهم ـــ من غير قصدٍ منهم إليه ـــ اليسيرُ النزرُ، فلمّا انتهى قرضُ الشعر إلى المحدثين، ورأوا **استغرابَ** الناس للبديع على افتنانهم فيه، أولعوا بتورُّدِهِ إظهاراً للاقتدار، وذهاباً إلى **الإغراب**" [٢]. وهنا لاينفي الإغراب عن المتقدّمين، بل يقيّده زاعماً أنّه كان قليلاً عفويّاً؛ وهذا لا يقوم معياراً؛ فمن ذا الذي يستطيع أن يحدّد مفهومّ القِلّة والكَثرة ، ومن ذا الذي يستطيع أن يثبت أنّ ما قام به المتقدّمون كان عفويّاً؟!!

ويغلب على ظنّنا أنّ هذا الكلامَ وأشباهَه سيقَ غير مرّةٍ، عند المرزوقيّ، وغيره، إيهاماً بالموضوعيّة، غير أنّه تعبيرٌ صريحٌ عن الميل، والهوى؛ ومثله حديثهم عن الإفراط والاقتصاد الذي يُشبه قولَ المرزوقيِّ في السياق عينه:"فمِنْ مُفْرِطٍ ومُقْتَصِدٍ، ومحمودٍ فيما يأتيه ومذمومٍ، وذلك على حسب نهوض الطبع بما يحمل، ومدى قواه فيما يطلب منه ويكلّف. فمن مال إلى الأوّل فلأنّه أشبه بطرائق الإعراب[٣]، لسلامته في السبك، واستوائه عند الفحص. ومن مال إلى الثاني فلدلالته على كمال البراعة، والالتذاذ **بالغرابة**"[٤]. والحقّ أنّ هذه اللغة المتكلّفة لم تفلح في التعمية على الموقف الحقيقيّ للمرزوقيّ؛ فهو مولع بالإغراب، بيد أنّه لا يريد الإقرار بجماليّاته؛ فينسبه حيناً إلى القدماء، وأحياناً إلى المحدثين مستثنياً منهم المفرطين المذمومين فيما يأتون منه؛ وهذا معيارٌ زئبقيٌّ.

ويثبت ابن رشيق القيروانيّ(ـــ٤٥٦ هـــ) تفوُّقَ المتنبّي على الآخرين في ابتداءاته وخروجه وانتهائه، لكنّه يقول:"وقد أربى أبو الطيّب على كلّ شاعرٍ في جودة فصول هذا الباب الثلاثة، إلا أنّه ربّما عقّدَ

١- شرح *ديوان الحماسة* ١٢.

٢- *نفسه* ١٣.

٣- هكذا وردت في الأصل، والصواب: " الأعراب".

٤- شرح *ديوان الحماسة* ١٣.

أوائلَ الأشعار ثقةً بنفسه، **وإغراباً** على الناس،...ويقع له في الخروج ما تَرْكُهُ أولى به، وأشعَرُ له، وإنّما أوْحَلَهُ فيه **حبُّ الإغراب**"[١]. وفي باب الوحشيّ المتكلّف نقرأ قولَه عن المتنبّي إنّه:" كان يأتي **بالمستغرب** ليدلّ على معرفته، نحو قوله:

كـلُّ آخائـهِ كـرامُ بنـي الـدُّنـ ـيـا ولـكـنَّـه كـريـمُ الـكـرامِ

وهذا مع **غرابته** وتكلّفه غيرُ محمولٍ على ضرورةٍ يكون فيها عذر؛ لأنّ قوله:(كلّ إخوانه) يقوم مقامه بلا بغاضة"[٢].

ويقرّ عبد القاهر(ـــ٤٧١هـــ) على نحوٍ غير مباشرٍ بشهوة الإغراب دافعاً إبداعيّاً؛ بقوله:"وأبعد ما يكون الشاعر من التوفيق، إذا دعته **شهوةُ الإغراب** إلى أن يستعير للهزل والعبث من الجد"[٣].

حبُّ الإغراب عند الرواة والمتلقّين:

و لم يقف حبُّ الإغراب عند المبدعين بل تعدّاهم إلى الرواة والمتلقّين عامّةً، وقد لحظ ابن قتيبة(ـــ٢٧٦هـــ) ذلك؛ فقال: إنّ الشعر"قد يُختار ويُحفَظُ لأنّه **غريبٌ** في معناه"[٤]. ووعدنا باتّخاذ مبدأ السبْقِ معياراً في (الشعر والشعراء) مُحصياً ما ابتدعه كلُّ شاعرٍ؛ موقناً أنّه" لم يقصر اللّهُ العلمَ والشعرَ والبلاغةَ على زمنٍ دونَ زمنٍ، ولا خصَّ بها قوماً دونَ قومٍ، بل جعلَ ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كلِّ دهرٍ، وجعلَ كلَّ قديمٍ حديثاً في عصره، وكلَّ شرفٍ خارجيّةً في أوّله"[٥]. لكنّه لم يلتزمْ وعدَه في هذا البيان النظريِّ، وما لبثَ أنْ قالَ:"وليس لمتأخّرٍ من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام"[٦]؛ منتصراً لفكرة الثباتِ في نهج القصيدة، وبنائها، مقيّداً الشاعر المحدث بنهج القدماء؛ فليس له إلا التقليد، وأيُّ إغرابٍ أو إبداعٍ في التقليد؟! عَدِّ عن البون الكبير بين النظر والتطبيق لديه، ويبدو ذلك واضحاً في اختياراته.

١- *العمدة* ٤١٥/١ـــ ٤١٦.

٢- *العمدة* ١٠١٦/٢.

٣- *كتاب أسرار البلاغة* ٢٣٣.

٤- ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، ٨٦/١.

٥- *نفسه* ٦٣/١؛ الخارجي: الذي يخرج ويشرف بنفسه من غير أن يكون له قديم. ومنه الخارجية: وهي خيل لا عرق لها في الجودة،

فتخرج سوابق، وهي مع ذلك جياد.

٦- *المصدر نفسه*، ٧٦/١.

ويحدِّثنا عبد القاهر(ـــ٤٧١هـــ) عن وقعِ الإغراب في نفوس المتلقّين:"ومبنى الطباع وموضوعُ الجِبِلّةِ، على أنّ الشيءَ إذا ظهر من مكانٍ لم يُعهَدْ ظهورُه منه، وخرج من موضعٍ ليس بمعدنٍ له، كانت صَبابةُ النفوس به أكثرَ، وكان بالشغف منها أجدرَ. فسواءٌ في إثارةِ التعجُّبِ، وإخراجكَ إلى روعةِ **المستغْرِبِ**، وجودُكَ الشيءَ من مكانٍ ليس من أمكنته، ووجودُ شيءٍ لم يوجد و لم يُعْرَفْ من أصلِه في ذاتِه وصِفَتِه"[١].

وكذلك يصوّر الحالةَ الغريبةَ التي تعتري المتلقّي؛ إذ تُعرَضُ عليه الصنعةُ الساحرةُ في التشبيه؛ فيقولُ:" فهذا كلُّه...تشبيهٌ، ولكنْ...خُودِعْتَ فيه،...فصار لذلك **غريبَ** الشكل،...فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهزُّ الممدوحين وتحرِّكُهم، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكِّلُها الحُذّاقُ بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر. فكما أنّ تلك تُعْجِبُ وتَخْلب،...وتَدْخُلُ النفسَ من مشاهدتها حالةٌ **غريبةٌ** لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا يُنكَر مكانُه،...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكِّلُه من البِدَع" [٢]. فالإبداع الحقُّ ـــ لدى عبد القاهرـــ قرينُ الإغراب الذي يُنتجُ الدهشةَ لدى المتلقّي.

ويتبوّأ المتلقّي من اهتمام حازم القرطاجنّي(ـــ٦٨٤هـــ) مكانةً مرموقةً؛ ولذا تراه دائماً يعوّل على أثر الشعر في نفوس المتلقّين؛ فيقول:"ومن المعاني التي ليست بمعروفةٍ عند الجمهور ما يستحسن إيراده في الشعر،... وذلك كالإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة وطُرَفِ التواريخ **المستغرَبة**. فإنها حسنةُ الموقع من النفوس وفي قوة جميع الناس أن يحصِّلها إذا ألقيت إليه...وليس الأمر في ما ذكرته كالأمر في المسائل العلميّة. فإنّ أكثر الجمهور لا يمكن تعريفهم إيّاها، مع أنّ أحدهم إذا أمكن تعريفه إيّاها لم يجد لها في نفسه ما يجد للمعاني التي ذكرنا أنّها العريقةُ في طريقةِ الشعر، لكونِ تلك المعاني المتعلّقة بإدراك الذهن ليس الحسنُ والقبحُ و**الغرابةُ** واضحاً فيها وضوحَه في ما يتعلّق بالحسّ""[٣].

ولعلّنا لا نسرف بقولنا إنّ ردود أفعال المتلقّين هي أهمّ ما يعوّل عليه حازم في معرفة ماهيّة الشعر؛ فهو يصرّح بذلك في قوله:" الشعرُ كلامٌ موزونٌ مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتُحمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن

١- *كتاب أسرار البلاغة* ١٣١.

٢- *كتاب أسرار البلاغة* ٣٤٢ـــ ٣٤٣.

٣- *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* ٢٨ـــ٢٩.

تخييلٍ له، ومحاكاةٍ مستقلّةٍ بنفسها أو متصوّرةٍ بحسن تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من **إغراب**. فإنّ **الاستغراب** والتعجّب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قَوِيَ انفعالُها وتأثُّرها...فأفضلُ الشعر ما حَسُنَتْ محاكاتُه وهيئَتُه، وقَوِيَتْ شهرتُه أو صدقُه، أو خَفِيَ كَذِبُه، وقامت **غرابتُه**...وأردأُ الشعرِ ما كان قبيحَ المحاكاة والهيئة، واضحَ الكذب، خَلِيّاً من **الغرابة**؛ وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفّى؛ إذ المقصودُ بالشعر معدومٌ منه؛ لأنّ ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثّر النفسُ لمقتضاه"[١].

ولذلك ينصحُ المبدعَ بأن يدعم التخييلَ بالتعجيب ليحسن موقعه من نفوس المتلقّين، فيقوى تأثّرهم به؛ وذلك عن طريق إبداع اللطائف النادرةِ المستطرَفةِ الخفيّةِ ، و"غير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن **تستغربَها**"[٢]. و"محاكاةُ الأحوالِ **المستغرَبَةِ** إمّا أن يُقْصَدَ بها إهاضُ النفوسِ إلى **الاستغرابِ** أو الاعتبارِ فقط. وإمّا أن يُقْصَدَ حملُها على طلب الشيء وفعلِه أو التخلّي عن ذلك مع ما تجده من **الاستغراب**. وللنفوس تحرُّكٌ شديدٌ للمحاكيات **المستغربة** لأنّ النفسَ إذا خُيِّلَ لها في الشيء ما لم يكن معهوداً من أمرٍ معجبٍ في مثله وجدت من **استغراب** ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصرَه قبلُ...وفنونُ **الإغراب** والتعجيب في المحاكاة كثيرةٌ. وبعضها أقوى من بعضٍ وأشدُّ استيلاءً على النفوسِ وتمكُّناً من القلوب"[٣]. وإذا كان من شأن الشعر حضُّ المتلقّي على الفعل، فإنّ طاقةَ الإغراب فيه تجعله أمضى في الحضِّ، وتخييلُ الغريبِ يحرِّرُ الشاعرَ من التقليد، ويغدو وسيلَتَهُ إلى إدهاشِ المتلقّي، وإمتاعِه.

وبناءً على ما تقدّم يبدو الإغرابُ محطَّ أفئدةِ أقطابِ العمليّةِ الإبداعيّةِ؛ المبدعينَ والمتلقّينَ؛ ولا يعود مسوَّغاً القولُ:"ما الدافعُ إلى الإغراب والتعجيب؟ صَمْتُ المُدَوَّنَةِ النقديّةِ في هذا البابِ مُطْبِقٌ!"[٤]. إذ إنّ ما تقدّم يثبت أنّ المدوّنةَ النقديّةَ العربيّةَ صاخبةٌ، شديدةُ الاهتمامِ بتقصّي الدوافعِ والبواعثِ والحاجاتِ الجماليّةِ للإغراب، وهي إلى ذلك تقدِّمُ رؤًى ناضجةً للإبداع يتجلّى فيها المتلقّي مبدعاً في الظلِّ؛ يحفِزُ، ويقودُ، ويوجِّهُ دفّةَ الأحداثِ، ثمّ يقفُ رقيباً على دقّةِ تنفيذِ العقدِ الخفيِّ بينه وبين الشاعر.

١- *المصدر نفسه،* ٧١ــ ٧٢.

٢- *المصدر نفسه،* ٩٠.

٣- *المصدر نفسه،* ٩٦.

٤- *جمالية الألفة* ٤٤.

وهذا يعني أنّ" النصَّ الأدبيَّ لا يعرفُ الاستقرارَ والجمود"[١]؛ لأنّه يتغيّر بتغيُّر آفاق التوقُّعاتِ كمّاً ونوعاً. ويعني أنّ للمدوّنة النقديّة العربيّة القديمة بصيرةً تُلاقي أحدثَ ما انتهت إليه نظريّةُ التلقّي.

ميادينُ الإغرابِ، وآفاقُه (غرائبُ الشعر):

الإغرابُ نهجٌ ميادينُه هي ميادينُ الإبداعِ كلُّها، وآفاقُه آفاقُها، ومراتبُه مراتبُها؛ ولذا تراه يتجلّى في مستوياتِ النصِّ الإبداعيِّ كافةً؛ فغرائبُ الشعرِ هي قصائدُه، وأبياتُه، وصورُه، وتراكيبُه، وألفاظُه، ومعانيه التي جاءت غريبةً. أمّا قصائدُه فقد تقدّمَ بها كلامُ الشعراء ، وأمّا النقّاد فرصدوا غرائبَ ما دون القصيدة؛ فهل كانت رؤى الشعراء أوسعَ من رؤى النقّاد؟!

غرائبُ الأبيات:

في حديثه عمّا حَسُنَ لفظُه وجادَ معناه من الشعر يسوقُ ابنُ قتيبةَ (ـــ٢٧٦هـــ) الشواهدَ قائلاً:" كقول أبي ذؤيب:

والـــنفسُ راغِـــبــةٌ إذا رَغَّبْتَــهـــا وإذا تُـــرَدُّ إلـــى قـــلـــيـــلٍ تَـــقْـــنَـــعُ

حدّثني الرياشِيُّ عن الأصمعيِّ، قال: هذا أبدعُ بيتٍ قاله العرب....وكقول النابغة:

كِلِينـــي لِهَـــمٍّ يـــا أميمـــة نـــاصِبِ وليـــلٍ أُقاســـيهِ بطـــيءِ الكـــواكـــبِ

لم يبتدئ أحدٌ من المتقدّمين بأحسنَ منه ولا **أغربَ**"[٢]. يقصدُ البيتَ الحسنَ الغريبَ.

وأدركَ الصوليُّ(ـــ٣٣٦هـــ) جماليّاتِ الإغراب؛ فقال:" ومن فضلِ البحتريِّ أنّهم وصفوا صفرةَ اللون في العِلَلِ فكلٌّ قد حكى ذلك وقال بلا فضيلةٍ، إلا البحتريُّ فإنّه **أغربَ** في أبياتٍ؛ فقال مفضِّلاً للحُمَّى[٣] :

بَدَتْ صُفْرَةٌ في لونِه إنّ حَمْدَهـــم من الدرِّ ما اصفرَّتْ نواحيه في العِقدِ

و حرَّتْ على الأيـــدي مَجَسَّةُ كَفِّـــهِ كذلك موجُ البحـــرِ مُلْتَهِـــبُ الـــوَقْـــدِ

و ما الكلبُ محموماً وإن طالَ عُمْرُهُ ألا إنَّما الحُمَّى علـــى الأســـدِ الـــوَرْدِ

١- *الأدب والغرابة* ٥١.

٢- *الشعر والشعراء* ١/٦٥ـــ ٦٦.

٣- *أخبار البحتري* ٧٤ـــ ٧٦.

فالإغرابُ ههنا فضيلةٌ، لكنّه يقفُ عندَ حدودِ ثلاثةِ الأبياتِ. وكذلك فعل ابنُ رشيق؛ فأتى بمختاراتٍ من النسيب، أعقبَ ثلاثةَ أبياتِ المتنبّي منها بقوله:" فقد جاء بأملَحِ شيءٍ، وأوفاه حظّاً من الطرفة و**الغرابة**"[١].

وأفرد أسامة بن منقذ(ـــ٥٨٤هـــ) في كتابه(البديع في البديع) باباً أسماه(باب **الإغراب**) افتتحه بتعريف قدامة ابن جعفر، بيد أنّه لم يذكر بعده ما يستحقّ الاهتمام؛ إذ اكتفى بذكر ثلاثين شاهداً شعريّاً، تراوح بين بيتين وخمسة، ومجموع أبياتها نحو أربعةٍ وسبعين بيتاً[٢]؛ هي نماذج الإغراب التي أحصاها. وهذا نهجٌ سبقه إليه نقّادٌ كثر تحت عناوين شتّى، وربّما وفّقوا إلى نماذج أكثر إغراباً ممّا ذكر.

غرائب المباني والمعاني:

"قد يُختار الشعرُ ويُحفظُ لأنّه **غريبٌ** في معناه" كما يرى ابن قتيبة (ـــ٢٧٦هـــ)[٣]. وليست تخلو الأشعارـــ في عيار ابن طباطبا(ـــ ٣٢٢هـــ)ـــ من أنّ" تُضَمَّنَ...أمثالاً مطابقةً يُصاب حقائقُها، ويُلْطَفُ في تقريب البعيد منها، فيُونِسُ النافرَ الوحشيَّ حتّى يعودَ مألوفاً محبوباً، ويُبْعِدُ المألوفَ المأنوسَ به حتّى يصيرَ وحشيّاً **غريباً**، فإنَّ السَّمْعَ إذا وَرَدَ عليه ما قد مَلَّهُ من المعاني المكرَّرةِ والصفاتِ المشهورةِ التي قد كَثُرَ ورودُها عليه مَجَّهُ، وثَقُلَ عليه وَعْيُه،...أوتُضَمَّنَ أشياءَ تُوجِبُها أحوالُ الزمانِ على اختلافه،...فيكون فيها **غرائبُ** مستحسَنةٌ، وعجائبُ بديعةٌ مستطرَفةٌ من صفاتٍ وحكاياتٍ ومخاطباتٍ في كلِّ فنٍّ تُوجِبُهُ الحالُ التي ينشأ قولُ الشعرِ من أجلِها؛ فتُدْفَعُ به العظائمُ، وتُسَلُّ به السَّخائِمُ، وتُخْلَبُ به العقولُ، وتُسحَرُ به الألبابُ"[٤]. وفي هذا إشارةٌ صريحةٌ إلى السَّأَمِ الفنّيّ؛ أي سَأَم الذائقةِ الفنّيّةِ منَ المألوفِ المكرورِ، وتوقها إلى الجِدَّةِ، والابتكارِ، والإغرابِ، ومن تجلّيات الإغرابِ عودةُ الشاعرِ إلى المهجورِ المتروك.

ونقف عند قدامة بن جعفر(ـــ ٣٣٧هـــ) على تعريف الإغراب؛ وهو أن يكون المعنى طريفاً **غريباً**؛ أي أن يكون ممّا لم يُسْبَقْ إليه على جهة الاستحسان، إذا كان فرداً قليلاً، فإذا كثر لم يُسَمَّ

١- *العمدة* ٢ /٧٥٨.

٢- ١٩٦ــ ٢٠٣.

٣- *الشعر والشعراء* ١ /٨٦.

٤- *كتاب عيار الشعر* ٢٠٢ــ ٢٠٣.

بذلك . أمّا **الاستغرابُ** والطُّرْفَةُ فصفتان لاحقتان بالشاعر المبتدئ بالمعنى الذي لم يُسْبَقْ إليه؛ فالشاعرُ موصوفٌ بالسبْق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدَّمْه أحدٌ إلى استخراجه[١].

أمّا الآمديّ(٣٧٠هـ) فيرسم دعائمَ تجويد صنعة الشعر، ثمّ يقول:" فإن اتّفق لكلّ صانعٍ بعد هذه الدعائم أن يُحْدِثَ في صنعته معنًى لطيفاً **مستغرَباً**...فذلك زائدٌ في حُسْنِ صنعته وجودتها، وإلا فالصنعةُ قائمةٌ بنفسها مستغنيةٌ عمّا سواها"[٢]؛ جاعلاً الإغرابَ حِلْيَةً تُضافُ إلى الصنعةِ، ولاحقةً يمكن الاستغناءُ عنها. فإذا عاينَ بعضَ أمثلةِ الإغراب اضطربت موازينُه؛ فراح يذمُّ إغرابَ شاعرٍ، ويمدحُ إغرابَ آخرَ؛ فهو يقول في معنًى أورده أبو تمّام إنّه:" استعملَ **الإغرابَ** فخرجَ إلى ما لا يُعْرَفُ في كلام العرب"[٣]، وفي مقامٍ آخرَ:"وقصدَ هذا الرجلُ **الإغرابَ** في الألفاظ والمعاني؛ ومن هاهنا فسدَ أكثرُ شعرِه"[٤].

ويمدحُ إغرابَ البحتريِّ قائلاً:"وحسنُ التأليفِ...يزيدُ المعنى المكشوفَ بهاءً وحُسْناً ورونقاً حتّى كأنّه قد أحدثَ فيه **غرابةً** لم تَكُنْ، وزيادةً لم تُعْهَدْ، وذلك مذهبُ البحتريّ"[٥]. و" ممّا أحسنَ فيه البحتريُّ **وأغربَ** قولُه..."[٦]، و" قولُه...معنًى **غريبٌ** ظريفٌ"[٧]. و" قولُ البحتريِّ... منَ التشبيهاتِ الظريفةِ العجيبةِ، وهو المعنى الذي **استغربَه** واستحسنَه أبو تمّام"[٨]. ونفى الغرابةَ عن معنًى مشتركٍ بينَهما قائلاً:"وما في (مُعِمّ مُخْوِل) منَ **الغرابةِ** حتّى يَتَلَقَّنَهُ البحتريُّ من أبي تمّامٍ على كثرته على الألسن؟"[٩]؛ ليزعمَ أنّه معنًى شائعٌ، فيبرِّئ البحتريَّ من شُبهةِ سرقةِ معنى أبي تمّامٍ.

ولسائلٍ أن يسألَ: أثمّةَ إغرابٌ جميلٌ، وإغرابٌ قبيحٌ ؟ أم أنّ الأمرَ منوطٌ بالهوى؟!!. لقد حاولَ الآمديُّ أن يُظهرَ الموضوعيّةَ، فخانته العبارةُ، ونَصَّتْ سريرتَه؛ ومن ذلك أنّه أفردَ باباً للحديثِ عن فضلِ أبي تمّامٍ، لكنّه لم يعترفْ بفضله، بل أسندَ الكلامَ إلى غيره قائلاً:"وجدتُ أهلَ النَّصَفَةِ من

١- ينظر: *نقد الشعر* ١٤٩ـــ ١٥٠.

٢- *الموازنة* ١/٤٢٧.

٣- *المصدر نفسه*، ١/٢١١.

٤- *المصدر نفسه*، ٢/٣٣٣.

٥- *المصدر نفسه*، ١/٤٢٥.

٦- *المصدر نفسه*، ٢/١٢٤.

٧- *المصدر نفسه*، ٢/٢٧١.

٨- *المصدر نفسه*، ١/٣٦٢.

٩- *الموازنة* ١/٣٦٨.

أصحاب البحتريّ، ومَنْ يُقَدِّمُ مطبوعَ الشعرِ دونَ مُتَكَلَّفِه ــ لا يدفعون أبا تمّامٍ عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداعِ و**الإغرابِ** فيها"[١]. بيد أنّ أبرزَ ما يُستَشَفُّ اقترانُ الإغرابِ بالإبداعِ في هذه العبارة المفتاحيّة. وقد اقترنا في غير موضعٍ من كلام الآمديّ؛ منها قولُه: إنّ العربَ قد تصفُ الشيءَ على ما هو " من غير اعتمادٍ **لإغرابٍ** ولا إبداعٍ فربّما وردَ هذا الوجهُ على ألسنتِهم أحسنَ من كلِّ معنًى بديعٍ **مستغرَبٍ**"[٢]. وأوضحُ منه قولُه في تقويمِ أبياتٍ للحارثِ بن خالدٍ المخزوميِّ: إنّه" أَحْسَنَ كُلَّ الإحسانِ، وأبدَعَ و**أَغْرَبَ**"[٣].

من هنا راحَ يحدّثنا عن **غريبِ** الحُسْنِ، و**غريب** القَدِّ[٤]، ويوردُ بعضَ الأمثلة التي حقّقت هذا الجمالَ؛ ومن ذلك قولُه:" وقد اعتذرَ أبو نواسٍ إلى الرَّبْعِ... فجاءَ بآبدةٍ أخرى ظريفةٍ عجيبةٍ، وقد رأيتُ غيرَ واحدٍ من الشيوخ يستحسنُه **لغرابةِ** معناه... وهذا ليسَ على طريقةِ العرب ولا مذاهبهم، وإذا اعتمدَ الشاعرُ الإبداعَ فمن سبيله ألا يخرجَ عن سننِ القومِ. فإنّه لم يخطرْ فيهِ عليهِ **مستغرَبُ** المعاني ومستطرَفُها"[٥]. وقولُه في معنًى يزعمُ أنّ أباتمّامٍ حذا فيه على قولٍ للأحوَصِ:" وهذا المعنى غايةٌ في حُسنِه وجودته... عبّرَ عنه بعبارةٍ **أغرَبَ** فيها حتّى صارَ كأنّه ليس ذلك المعنى وهوَ هوَ بعينِه"[٦]. والحصيلةُ المعرفيَّةُ أنّ هذه العبارات، ومثيلاتها التي تقدّمت، تكشفُ إقرارَ الآمديّ ــ على نحوٍ عامٍّ ــ بالإغرابِ آليّةً إبداعيّةً تنتجُ الجمالَ؛ يُستثنَى من ذلك إغرابُ أبي تمّام.

يستمرُّ هذا الاستثناء، وجزءٌ من تلك الحصيلةِ عند القاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ(ــ٣٩٢هــ) الذي قال:" فإنْ رامَ أحدُهم **الإغرابَ** والاقتداءَ بمن مضى من القدماء لم يتمكّنْ من بعضِ ما يرومُه إلا بأشدِّ تكلُّفٍ...كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمّامٍ، فإنّه حاول من بين المحدثين الاقتداءَ بالأوائلِ في كثيرٍ من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ"[٧]. فعابَ إغرابَ أبي تمّامٍ المقتدي، و لم يَعِبْ إغرابَ السابق المبتدئ؛ مشيراً إلى قِدَمِ الإغراب. ولكنّه لم يمدحْ إغرابَ البحتريّ

١- *المصدر نفسه*، ١/٤٢٠.

٢- *المصدر نفسه*، ١/٤٣٩.

٣- *المصدر نفسه*، ١/٥٢٤.

٤- *المصدر نفسه*، ١/٤٤٩.

٥- *المصدر نفسه*، ١/٥٢٣.

٦- *المصدر نفسه*، ٢/١٢١.

٧- *الوساطة* ١٩.

كما فعل الآمديُّ، بل نفى عنه الإغرابَ؛ آيةُ ذلكَ تعقيبُه على مختاراتٍ من شعر البحتريّ قائلاً:" انظرْ: هل تجدُ معنًى مبتذلاً ولفظاً مشهراً مستعملاً! وهل ترى صنعةً وإبداعاً، أو تدقيقاً أو **إغراباً**!"[١]. فإذا الصنعةُ، والإبداعُ، والتدقيقُ، والإغرابُ معايبُ قد سَلِمَ منها شعرُ البحتريّ!!. أهذا الذي يُسمّى تَحامُل النقّاد؟ أم ثمّة معيارٌ غير متواضع عليه؛ لأنّه حِكْرٌ على ذائقةِ هذا الناقد أو ذاك؟!

على أنّ آراءَ القاضي الجرجانيّ لن تطّردَ على هذا السمت؛ فثمّة محدثون يستثنيهم زعمُه أنّ البديعَ كان يأتي في أشعار القدماء على غير تعمُّدٍ،" فلمّا أفضى الشعرُ إلى المحدثين، ورأوا مواقعَ تلك الأبيات من **الغرابةِ** والحسن، وتميُّزَها عن أخواتها في الرشاقةِ واللطف، تكلّفوا الاحتذاءَ عليها...؛ فَمِنْ مُحسنٍ ومسيءٍ، ومحمودٍ ومذمومٍ، ومقتصدٍ ومفرطٍ"[٢]. فالإغرابُ ــ والحالُ هذه ــ قرينُ بلوغِ الحُسنِ، والتميُّز، والتفوُّق عند القدماءِ غيرِ المتعمِّدين، وعند بعض المحدثين المحسنين المحمودين المقتصدين؛ والإغرابُ عند المحدثين عامّةً فعلٌ تؤجّجُه شهوةُ الاقتداءِ بالفحول المتقدّمين؛ أي تؤجّجه الرغبةُ في التميُّز والتفوُّق.

وقد تتداخلُ عوالمُ الشعر والنثر عند أبي هلالٍ العسكريّ(ــ ٣٩٥هـ)، فتتوارى التخوم بين الصناعتين، لكنّ ذلك لاينفي عنه إدراكَ أهمّيّةِ الإغرابِ في إنتاجِ الجمال؛ ولذا قال:"وإنّما يدلّ حسنُ الكلام، وإحكامُ صنعته، ورونقُ ألفاظه، وجودةُ مطالعه، وحسنُ مقاطعه، وبديعُ مباديه، و**غريبُ** مبانيه على فضلِ قائله، وفهمِ مُنْشِئِه"[٣]. فأدارَ هذه الأوصاف على المباني دون المعاني، ثمّ حاول أن يستدركَ فقال:" ولا خيرَ فيما أُجيدَ لفظُه إذا سخُفَ معناه، ولا في **غرابةِ** المعنى إلا إذا شَرُفَ لفظُه مع وضوح المغزى، وظهور المقصد"[٤]. فجعلَ الإغرابَ من أوصاف المعنى، ولعلّ هذا من آثار ثنائيّةٍ خدّاعةٍ تفصل بين اللفظ والمعنى.

وانفردَ ابنُ رشيقٍ القيروانيّ(ــ٤٥٦هـ) بإدراكِ جماليّات الإغرابِ في القوافي، فامتدحَ صنعةَ ابنِ المعتزّ بقوله:" وما أعلمُ شاعراً أكملَ ولا أعجبَ تصنيعاً من عبد الله بن المعتزّ؛ فإنّ صنعتَه خفيّةٌ لطيفةٌ لا تكاد تظهرُ في بعضِ المواضعِ إلا للبصيرِ بدقائق الشعر. وهو عندي ألطفُ أصحابه شعراً، وأكثرُهم

١- *الوساطة* ٢٧.

٢- *الوساطة* ٣٤.

٣- *كتاب الصناعتين* ٦٤.

٤- *المصدر نفسه*، ٦٦.

بديعاً وافتناناً و**أغربُهم** قوافي وأوزاناً"[١]. وعرّفَ الإشارةَ بقوله:" الإشارةُ من **غرائبِ** الشعر ومُلَحِه، وبلاغةٌ عجيبةٌ تدلُّ على بُعْدِ المرمى وفَرْطِ المقدرة. وليس يأتي بها إلا الشاعرُ المبرّز، والحاذقُ الماهرُ. وهي في كلِّ نوعٍ من الكلام لمحةٌ دالّةٌ، واختصارٌ وتلويحٌ يُعرفُ مُجمَلاً، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظِه"[٢]. وكذلك قولُه في المبالغة:" فمِنْ أحسنِ المبالغةِ و**أغربِها** عندَ الحُذّاقِ: التقصّي، وهو بلوغُ الشاعرِ أقصى ما يمكنُ من وصف الشيء، كقول عمرو بن الأيهم التغلبيّ:

ونُكْرِمُ جارَنا ما دامَ فينا ... ونُتْبِعُهُ الكرامَةَ حيثُ كانا

فتقصّى بما يمكن أن يقدرَ عليه، فتعاطاه، ووصفَ به قومه. ومن **أغربها** أيضاً ترادفُ الصفات، وفي ذلك تهويلٌ مع صحّة لفظة لا تُحيل معنًى، كقول الله تعالى:﴿أو كَظُلُماتٍ في بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُها فَوْقَ بَعْضٍ﴾.النور/٤٠"[٣].

وتصلُ الرايةُ إلى عبد القاهر الجرجانيّ(ــ٤٧١هــ)، فيحدِّثُنا عن التعليلِ قائلاً:" وهو أن يكون للمعنى من المعاني، والفعلِ من الأفعال، عِلّةٌ مشهورةٌ من طريق العادات والطباع، ثمّ يجيءُ الشاعرُ فيمنعُ أن تكونَ لتلك المعروفة، ويضعَ له عِلّةً أخرى...ومن **الغريب** في هذا الجنس على تعمُّقٍ فيه، قولُ أبي طالبِ المأمونيّ في قصيدةٍ يمدحُ بها بعضَ الوزراءِ ببُخارى:

مُغْرَمٌ بالثناءِ صَبٌّ بكَسْبِ الـ ... ـمجدِ يهتزُّ للسَّماحِ ارتياحا

لا يذوقُ الإغفاءَ إلا رجاءً ... أنْ يرى طيفَ مُستميحٍ رَواحا

...وأ صل بيت (الطيف المستميح)، من قوله:

وإنّي لأستغشي وما بي نَعْسَةٌ ... لعلَّ خيالاً منكِ يلقى خياليا

وهذا الأصلُ غيرُ بعيدٍ أن يكون أيضاً من بابِ ما استؤنِفَ لهُ عِلّةٌ غيرُ معروفةٍ، إلا أنّه لا يبلغُ في القوّة ذلك المبلغَ في **الغرابةِ** والبُعدِ من العادة..."[٤].

ويبلغُ الدرسُ النقديُّ القديم ذروتَه عندَ عبدِ القاهر؛ ذلك أنّ إنتاجَ الجمالِ عندَه منوطٌ بالنظمِ لا بأفرادِ الكَلِمِ ولا بمعانيها؛ فلا فضلَ، و"لا قَدْرَ لِكلامٍ إذا هو لم يَسْتَقِمْ لهُ، ولو بلغَ في **غرابةِ** معناه ما

١- *العمدة* ١/٢٦٢.

٢- *المصدر نفسه*، ١/٥١٣.

٣- *المصدر نفسه*، ١/٦٥٢.

٤- *كتاب أسرار البلاغة* ٢٩٦ــ ٢٩٨.

بلغَ"[١]. وهكذا يفصِّلُ الحديثَ في الحذفِ، ويسوقُ الأمثلةَ التي تجلو جماليّاتِه، فيصلُ إلى قوله:" فمن لطيفِ ذلك ونادرِه قولُ البحتريّ:

لو شئْتَ لم تُفْسِدْ سماحةَ حاتمٍ كَرَماً ولم تَهْدِمْ مآثِرَ خالدِ

...وهو على ما تراه وتعلمُه من الحُسنِ **والغرابةِ**،...فليس يَخفى أنّك لو رجعتَ فيه إلى ما هو أصلُه فقلتَ: لو شئتَ أنْ لا تفسدَ سماحة حاتمٍ لم تُفْسِدْها، صِرْتَ إلى كلامٍ غَثٍّ، وإلى شيءٍ يَمُجُّهُ السَّمْعُ، وتَعافُهُ النفسُ"[٢].

ولذا يقرُّ عبدُ القاهرِ بأنّ" المعنى إذا كان أدباً وحكمةً، وكان **غريباً** نادراً، فهو أشرفُ ممّا ليس كذلك"[٣]. بيد أنّه يُنكِرُ أن يكون المعنى وحدَه منجمَ الفصاحةِ، أو سِرَّ البلاغةِ؛ فيقولُ منتقِداً أصحابَ المعنى:"وذلك أنّه إن كان العمل على ما يذهبون إليه، من أنْ لا يجبَ فضلٌ ومزيّةٌ إلا من جانب المعنى، وحتّى يكونَ قد قالَ حكمةً أو أدباً، واستخرجَ معنًى **غريباً** أو تشبيهاً نادراً، فقد وجبَ اطِّراحُ جميعِ ما قالهُ الناسُ في الفصاحةِ والبلاغةِ، وفي شأنِ النظمِ والتأليف"[٤]. وكذا الشأنُ في سائرِ الصناعاتِ؛ ذلك " أنّ سبيلَ المعاني سبيلُ أشكالِ الحُلِيِّ، كالخاتم والشَّنْف والسِّوار، فكما أنّ من شأن هذه الأشكالِ أن يكونَ الواحدُ منها غُفْلاً ساذجاً، لم يعملْ صانعُه فيه شيئاً أكثرَ من أنْ أتى بما يقعُ عليه اسمُ الخاتمِ إن كان خاتماً، والشَّنْفِ إن كان شنفاً، وأن يكونَ مصنوعاً بديعاً قد **أغربَ** صانعُه فيه. كذلك سبيلُ المعاني، أنْ ترى الواحدَ منها غُفْلاً ساذجاً عاميّاً موجوداً في كلام الناس كلّهم، ثمّ تراه نفسه وقد عمدَ إليه البصيرُ بشأنِ البلاغةِ وإحداثِ الصُّوَرِ في المعاني، فيصنعُ فيه ما يصنعُ الصَّنَعُ الحاذِقُ، حتّى **يُغْرِبَ** في الصنعة، ويُدِقَّ في العمل، ويُبدِعَ في الصياغة"[٥].

ولابن أبي الإصبع المصريّ(ـــ٦٥٤هـــ) رأيٌ عرضَه في(باب النوادر) قائلاً:" وهو الذي سمّاه قدامةُ **الإغراب** والطرفة،...وسمّاه مَنْ بعده التطريف، وسمّاه قومٌ: النوادر،...وهو أن يأتي الشاعر بمعنًى **غريبٍ** لقلّته في كلام الناس"[٦]. فهو يحرّر الغريبَ من شرطِ قدامةَ أن يكونَ (لم يسمع مثله)، ويكتفي

١- *كتاب دلائل الإعجاز* ٨٠.

٢- *المصدر نفسه*،١٦٣.

٣- *المصدر نفسه*، ٢٥٤.

٤- *المصدر نفسه*،٢٥٧.

٥- *كتاب دلائل الإعجاز* ٤٢٢ـــ ٤٢٣.

٦- *تحرير التحبير* ٥٠٦.

بأن يكونَ قليلاً نادراً. لكنّه حين يتجاوز التعريفَ إلى عرضِ الشواهدِ الشعريّة يحدّثنا عن أربعةِ أنواعٍ من الإغراب؛ أوّلُها: أن يأتي الشاعرُ بمعنًى **غريب** لقلّتِه في كلام الناس، وهذا مطابقٌ للتعريف، والثاني: أن يعمدَ إلى معنًى متداولٍ معروفٍ ليسَ **بغريب** في بابه ، **فيغرب** فيه بزيادةٍ لم تقعْ لغيره؛ ليصيرَ بها ذلك المعنى المعروفُ **غريباً** طريفاً[١]، والثالثُ: نوعٌ **يُغْرِبُ** المتكلِّمُ فيه بأنْ يُخرِجَ معنى المدحِ في لفظِ الغزل[٢]، أمّا الرابعُ فهو نوعٌ لا يكون **الإغرابُ** فيه في ظاهر لفظه، بل في تأويله[٣]. وساقَ شواهدَه التي وصفَها بأنّها من **الغريب** الطريف، و**الإغراب** اللطيف، ولطيف **الإغراب** وطريفه، و**الإغراب** والطرفة، و**أغرب الغريب**، ونوادر **الإغراب**[٤].

ووزّعَ حازمٌ القرطاجنّي(ـــ٦٨٤هـــ) جهدَه النقديَّ على ثلاثة أبواب؛ هي: المعاني، والمباني، والأسلوب، و لم يَفُتْه في أيٍّ منها الحديثُ عن الإغراب؛ ومن ذلك حديثُه عن المعاني العُقْمِ؛ التي لا نظيرَ لها؛ فمبدعوها لم يُسبَقوا إليها، و لم يُفلِحْ أحدٌ في مُنازعَتِهم فيها؛ "وهذه هي المرتبةُ العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، مَنْ بلغَها فقد بلغَ الغايةَ القصوى من ذلك، لأنّ ذلك يدلُّ على نفاذِ خاطره وتوقُّدِ فِكْرِه حيثُ استنبطَ معنًى **غريباً** واستخرجَ من مكامنِ الشعرِ سرّاً لطيفاً...وما كانَ بهذه الصفة فهو مُتحامًى من الشعراء لقلّةِ الطمع في نَيلِهِ إذْ لا يكونُ المعنى من **الغرابة** والحُسنِ بحيث مرّت العصورُ وتَعاورتْ ذلك الموصوفَ الألسنةُ فلم تتغلغل الأفكارُ إلى مَكْمَنه إلا وهو مِنْ ضِيق المجالِ وبُعْدِ الغَوْرِ بحيث لا يوجد التَّهدّي إلى مثلِه والتَّنبُّهُ إلى مظنَّةِ وِجْدانه في كلِّ فِكْرٍ"[٥]. فالغرابة والسبق يتعانقان، في الشعريّة، لدى حازم، ويرى فيهما سرَّ فرادة الشعر، وخلوده.

غرائبُ الصور:

قَرَنَ قدامةُ(ـــ٣٣٧هـــ) الإغرابَ بالإبداعِ، والجودةِ، والظرفِ؛ كما يَشي حديثُه عن التمثيلِ:" وهو أن يريدَ الشاعرُ إشارةً إلى معنًى فيضعُ كلاماً يدلُّ على معنًى آخرَ، وذلك المعنى الآخر والكلامُ منبئان عمّا أراد أن يشيرَ إليه. مثالُ ذلك قولُ ابن ميّادة:

أَلَمْ تَكُ في يُمْنَى يَـــدَيـــكَ جَعَلْتَنـــي   فلا تَجْعَلَنّي بعدَها فـــي شِـــمـــالِـــكـــا

١- *المصدر نفسه*،٥٠٨ .

٢- *المصدر نفسه*،٥١٢ـــ ٥١٣.

٣- *المصدر نفسه*،٥١٥.

٤- *المصدر نفسه*،٥٠٦ ـــ ٥١٦.

٥- *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* ١٩٤.

ولو أنّني أَذْنَبْتُ ما كنتُ هَــالِــكــاً على خَصلةٍ منْ صَالحاتِ خِصالِــكــا

فَعَدَلَ عن أنْ يقولَ في البيتِ الأوّلِ: إنّه كانَ عندَه مُقدَّماً، فلا يُؤَخِّره، أو مُقرَّباً، فلا يُبعده، أو مُجتَبًى، فلا يجتنبه، إلى أنْ قالَ: إنّه كانَ في يُمنى يديه، فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمرِ الذي قصدَ الإشارةَ إليه بلفظٍ ومعنًى يَجريان مَجرى المَثَلِ له، وقصدَ **الإغراب** في الدلالة والإبداع في المقالة، وكذلك قول عُمَير بن الأيهم:

راحَ القَطينُ منَ الثَّغْــراءِ أوبَكَــروا وصَدَّقوا منْ نَهــارِالأمسِ ما ذَكَــروا

قالــوا لنــا وعَرَفْنــا بعضَ بيْنِهِــمُ قولاً فمــا وَردوا عَنْــه ومــا صَدَرُوا

فقد كان يُستَغْنَى عن قوله: فما وردوا عنه ولا صدروا، بأنْ يقولَ: (فما تعدّوه)، أو (فما تجاوزوه)، ولكنْ لم يكنْ له من موقعِ الإيضاحِ و**غرابةِ** المثلِ ما لقوله: فما وردوا عنه ولا صدروا"[١]؛ متابعاً تفصيلَ الشواهدِ الشعريّةِ التي يرى فيها التمثيلَ الظريفَ، والإشارةَ البعيدةَ، والإشارةَ **المستغربةَ**، والإشارةَ البعيدةَ الظريفةَ، والإيماءَ **الغريبَ** الظريف[٢].

ووقفتْ رؤيةُ القاضي الجرجانيّ(ــ٣٩٢هــ) موقفاً وسطاً بين الدفاع عن بعضِ إغراباتِ المبدعين، والهجومِ على بعضِها؛ فهاهوذا يدافع عن المتنبّي مرّةً بمدحِ إغرابِه، وأخرى بِذَمِّ إغرابِ غيره ؛ قائلاً: "وقال أبو الطيِّب:

سَحَابٌ منَ العِقْبــانِ يَزْحَفُ تحتَهــا سَحابٌ إذا استَسْقَتْ سَقَتْها صَوارِمُــهْ

...وهذا **غريبٌ**، وقد يعيبُه المتكلِّفون في هذا البيتِ بأمرين: أحدُهما أنّ السحابَ لا يَسقي ما فوقَه، والآخرُ أنّ العِقْبان والطيرَ لا تستسقي، وإنّما تَستطعِمُ، فأمّا إسقاءُ ما فوقَه فهو الذي **أغربَ** به، و لم يجعل الجيشَ سحاباً في الحقيقةِ فيمتنعُ إسقاؤه ما فوقَه، وإنّما أقامَه مقامَ السحابِ من وجهين لتزاحُمِه وكثافتِه، وقد فعلت العربُ ذلك في أشعارها، وأمّا أنّه يستسقي كاستسقاء السحاب فلأنّه لمّا سمّاه سحاباً جعله يستسقي"[٣]. " فأمّا ما جرى مجرى قول أبي نواس:

وأَخَفْــتَ أهْــلَ الشِّرْكِ حتّــى إنّــهُ لَتَخــافُــكَ النُّطَفُ التــي لــم تُخْلَــق

١- *نقد الشعر* ١٥٨ــ ١٥٩.

٢- *المصدر نفسه*، ١٥٩ــ ١٦١.

٣- *الوساطة* ٢٧٥.

فهو من المُحالِ الفاسدِ،...وكلُّ هذا عندَ أهلِ العِلمِ مَعيبٌ مَردودٌ، ومَنفيٌّ مَرذولٌ، وإنْ كان أهلُ **الإغراب** وأصحابُ البديع من المحدثين قد لَهِجوا به واستحسنوه، وتنافسوا فيه؛ وبارى بعضُهم بعضاً"[١]. وهو يذهبُ في هذا الرأي مذهبَ المحافظين من النقّادِ، والرواةِ، وأهلِ النَّقْلِ غافلاً عن أنّ المبالغةَ حيلةٌ فنّيّةٌ؛ غايتُها بلوغُ المثالِ الشعريّ. وأصحابُ هذا المذهبِ يجعلونَ المُخَيِّلَةَ أسيرةَ قوانينِ المنطق، ليغدوَ المعنى الشعريُّ لديهم نظيرَ المعنى العقليّ؛ عَدِّ عن أنّ هذه الرؤيةَ المحافظةَ تستندُ إلى معيارٍ دينيٍّ واضحٍ. فضلاً عن أنّه لا يقدّم لنا معياراً موضوعيّاً نميزُ به المقبولَ من المرفوضِ من الإغراباتِ، سوى اشترطِه في المعنى الغريبِ أن" يفيَ شرفُه و**غرابتُه** بالتعبِ في استخراجه"[٢]!!. وهذا حدٌّ لا يحدُّ؛ بيد أنّه يقرن الإغرابَ بالشرف.

كذلك يقترنُ الإغرابُ بالإبداع عندَ معظمِ النقّاد تصريحاً وتلميحاً؛ ولذلك ذكر أبو هلالٍ العسكريُّ (ـــ٣٩٥هـــ) طائفةً من الشواهد الشعريّة قدّم لها بقوله:" ثمّ نُوردُ هاهنا شيئاً من **غرائب** التشبيهات وبدائعها"[٣]. وقد أخبرَنا أنّ هذه الشواهدَ بديعةٌ جيّدةٌ مليحةٌ، ونعتَ بعضَها بأنّها غايةٌ في الجودة، والإبداع[٤]. ولا يخفى أنّ هذه النعوت تنمُّ على إعجابِ العسكريِّ بها، وإقراره بأنّ الإغرابَ سرُّ جَمالِها.

ولعلّ أطولَ النقّاد العربِ القدامى باعاً في هذا الميدان، وإدراكاً لجماليّات الإغراب، ولطاقاته الإبداعيّة، عبد القاهر الجرجانيّ؛ ذلك أنّه أثرى درسَنا النقديّ نظراً وإجراءً بما حُبِيَ به من بصيرةٍ ثاقبةٍ، وانقداحِ عقليٍّ، وقدرةٍ على سبرِ أغوارِ النصوصِ الإبداعيّةِ؛ انتهاءً إلى عروقِ الذهبِ؛ ومن ذلك تصويرُ الشبهِ بين المختلفَين في الجنسِ الذي يقول فيه:" وهكذا إذا استقريتَ التشبيهاتِ، وجدتَ التباعُدَ بين الشيئين كلّما كان أشدَّ، كانت إلى النفوسِ أعجبَ، وكانت النفوسُ لها أطربَ، وكان مكانُها إلى أنْ تُحدِثَ الأريحيّة أقربَ...ولذلك تجدُ تشبيهَ البنفسجِ في قوله:

ولازَوَرْدِيَّةٌ تَـزهُــو بـــزُرْقتـــهـــا   بيـــنَ الـــرّيـــاض على حُمْرِ اليواقيتِ
كأنَّهـــا فـــوقَ قامـــاتٍ ضَعُفْنَ بهـــا   أوائلُ النارِ فـــي أطـــرافِ كبـــريـــتِ

١- *المصدر نفسه*،٤٢٨.

٢- *المصدر نفسه*،٩٨.

٣- *كتاب الصناعتين* ٢٥٥.

٤- *المصدر نفسه*، ٢٥٥ـــ ٢٦٢.

أغربَ وأعجبَ وأحقَّ بالولوعِ وأجدرَ من تشبيهِ النرجسِ (بَمَدَاهِنِ دُرٍّ حَشْوُهُنَّ عَقيقُ)...ولو أنّه شبّه البنفسجَ ببعضِ النباتِ، أو صادفَ له شبَهاً في شيءٍ من المتلوّنات، لم تجدْ هذه **الغرابةَ**، و لم يَنَلْ من الحُسْنِ هذا الحظّ"[١].

فالأجملُ مرادفُ الأبعَدِ والأعجَبِ والأغرَب؛ ولذا يحدّثُنا عن غرابةِ التشبيهِ والتمثيلِ قائلاً:" كلُّ شَبَهٍ رجعَ إلى وصفٍ أو صورةٍ أو هيئةٍ من شأنها أن تُرى وتُبصَر أبداً، فالتشبيهُ المعقودُ عليه نازلٌ مبتذَلٌ، وما كان بالضدِّ من هذا وفي الغايةِ القصوى من مخالفته، فالتشبيهُ المردودُ إليه **غريبٌ** نادرٌ بديعٌ، ثمَّ تتفاضلُ التشبيهاتُ التي تجيءُ واسطةً لهذين الطرفين، بحسبِ حالِها منهما، فما كانَ منها إلى الطرفِ الأوّلِ أقربَ، فهو أدنَى وأنزَلُ، وما كان إلى الطرفِ الثاني أذهبَ، فهو أعلى وأفضلُ، وبوَصْفِ **الغريبِ** أجْدَرُ"[٢]. وكذا تتفاوتُ الصنعةُ بين مبدعٍ وآخرَ؛" فكما أنّك ترى الرجلَ قد تَهَدَّى في الأصباغِ التي عملَ منها الصورةَ والنقشَ في ثوبِهِ الذي نسجَ، إلى ضربٍ من التَّخيُّرِ والتدبُّرِ في أَنْفُسِ الأصباغِ وفي مواقعِها ومقاديرها وكيفيّةِ مزجه لها وترتيبه إيّاها، إلى ما لم يَتَهَدَّ إليه صاحبُه، فجاءَ نَقْشُهُ من أجلِ ذلك أعجبَ، وصورتُهُ **أغربَ**، كذلك حالُ الشاعرِ والشاعرِ في تَوَخِّيهما معانيَ النحوِ ووجوهه التي علمتَ أنها محصولُ (النظم)"[٣].

وهذا التفاوتُ الذي يبوِّئ المنظومَ منزلَتَه من مَراقي البلاغةِ يعني أنّ الإغرابَ درجاتٌ؛ أعلاها أجملُها؛ كما يوحي قولُه في بعضِ الشعرِ:" وإنّما كانَ أعجبَ، لأنَّ عملَه أدقُّ، وطريقَه أغمضُ، ووجهَ المشابكةِ فيه **أغربُ**"[٤]. ونعتُه بعضَ شعرِ زيادٍ الأعجَم بالفخامةِ، وبفاخرِ الشعرِ، ثمّ قولُه في بيتٍ لحسّان بنِ ثابتٍ: إنّه "ممّا هو في حُكمِ المُناسبِ لبيتِ زيادٍ...وإن كان قد أُخرجَ في صورةٍ **أغْرَبَ** وأبدعَ"[٥]. و" إنّك تَرى الشاعرَ قد عمدَ إلى معنًى مبتذَلٍ، فصنعَ فيه ما يصنعُ الصانعُ الحاذقُ إذا هو **أغربَ** في صنعةِ خاتَمٍ وعَمَلِ شَنْفٍ وغيرهما من أصنافِ الحُلِيّ"[٦]. وهو بذلك يفنِّدُ حججَ كلٍّ منْ

١- *كتاب أسرار البلاغة* ١٣٠ـــ ١٣١؛ صدربيت ابن المعتز: كأنّ عيونَ النرجسِ الغضِّ حولَها؛ المداهن: ج. مدهن؛ وعاء يحفظ فيه الدهن.

٢- *كتاب أسرار البلاغة* ١٦٥.

٣- *كتاب دلائل الإعجاز* ٨٧ـــ ٨٨.

٤- *المصدر نفسه*، ٩٦.

٥- *المصدر نفسه*، ٣١١.

٦- *المصدر نفسه*، ٤٨١.

أنصارِ اللفظِ وأنصارِ المعنى؛ لأنّ الفريقين كليهما جَهِلا مفهومَ الصورة؛ " ذلك أنّهم لمّا جهلوا شأنَ الصورةِ، وضعوا لأنفسهم أساساً وبنَوا على قاعدةٍ فقالوا: إنّه ليس إلا المعنى واللفظ، ولا ثالثَ"[١].

على أنّ رصدَ مراقي الجمالِ البلاغيّ يتجاوزُ التشبيهَ إلى سيّدةِ المجازِ الاستعارة، واستشراف آفاقها الإبداعيّةِ المفتوحةِ أبداً؛ لقدرتها على التخفّي، والغموضِ، والإغرابِ؛ "واعلَمْ أنّ منْ شأنِ الاستعارةِ أنّك كلّما زدتَ إرادتَك التشبيهَ إخفاءً، ازدادتِ الاستعارةُ حُسناً، حتّى إنّك تَراها **أغربَ** ما تكونُ إذا كانَ الكلامُ قد أُلِّفَ تأليفاً إنْ أردتَ أنْ تُفْصِحَ فيه بالتشبيه، خرجتَ إلى شيءٍ تَعافُه النفسُ ويلفظُه السَّمْعُ،...وفي الاستعارةِ علمٌ كثيرٌ، ولطائفُ معانٍ، ودقائقُ فُروق"[٢].

وبعدُ؛ فثمّة نماذجُ كثيرةٌ، وحديثٌ يطولُ راحَ يفصّلُ فيه وجوهَ **غريب** التمثيل[٣]، ولُطف **الغرابة**[٤]، و**إغراب** التخييل[٥]، والروعة والحسن و**الغرابة** في التشبيه[٦]، والتشبيه **الغريب**[٧]، والفنّ **الغريب**[٨]، ولطف التشبيه و**غرابته** ونُدرته[٩]، والتناهي في المبالغة والإغراق و**الإغراب**[١٠]،وما يحظى به باب التشبيهات من السحر و**الغرابة** واللطف والظرف[١١]، و**الغرابة** في الاستعارة التي تنتج الحسن[١٢]،...وغير ذلك ممّا غاص فيه على درر الإغراب تلميحاً وتصريحاً؛ فجاء موصوفاً بالفصاحة، والبلاغة، والبيان، والإبداع، والسحر، والعجيب.

وقبلَ الصفحةِ الأخيرةِ من مدوّنةِ النقدِ العربيّ القديمِ نقفُ على كتاب(**غرائب** التنبيهات على عجائب التشبيهات) لعليّ بن ظافرٍ الأزديّ المصريّ(ـــ٦٢٣هـــ)، وقد جعلَه في ستّة أبوابٍ جمعَ فيها

١- *المصدر نفسه*، ٤٨١.

٢- *كتاب دلائل الإعجاز* ٤٥٠ـــ ٤٥١.

٣- *كتاب أسرار البلاغة* ١٣٧.

٤- *المصدر نفسه*، ١٧٣.

٥- *المصدر نفسه*، ٢٩٢.

٦- *المصدر نفسه*، ١٧٤.

٧- *المصدر نفسه*، ١٧٤، ٢٧٨، ٣٣١. *وكتاب دلائل الإعجاز* ١٥٧، ٢٥٢.

٨- *كتاب دلائل الإعجاز* ٣١٤.

٩- *كتاب أسرار البلاغة* ١٨٣، ١٨٥.

١٠- *المصدر نفسه*، ٢٧٨.

١١- *المصدر نفسه*، ٢٨٤.

١٢- *كتاب دلائل الإعجاز* ٧٥ـــ ٤٠٩،٩٩،٧٦.

أعجبَ التشبيهاتِ للأجرام العلويّة، والمياه والأنهار، والأنوار والأثمار والنبات، والخمريّات، والغزل، وتشبيهات مختلفة. غير أنّ هذه التشبيهاتِ العجيبة متفاوتةٌ في مستويات الجودة والرداءة؛ ولذا أوردَ بعضَها غُفْلاً، ونعتَ بعضَها بالحسن، و الجودة، والطرافة، والعجيب، والبديع، و**الغريب** غير المسبوق[١]؛ متّكئاً على ما أنجزه المتقدّمون؛ فلا جديد يذكر سوى توسيع دائرة الاستشهاد، وإثبات الإغراب آليّة لإنتاج أعجب الصور، وأجملها.

تتكرّر النتيجة ذاتها، وتثبت عند حازم القرطاجنيّ؛ إذ يقترن الإغرابُ بالجودة والإبداع والتعجيب ؛ كما نقرأ في قوله: " وقد يُحاكى الشيءُ الحسنُ في حيِّزٍ، وبالنسبة إلى غرضٍ، بما هو قبيحٌ في حيّزٍ آخر، وبالنسبة إلى غرضٍ آخر. ولا يُقصَدُ في ذلك إلا محاكاتهما من حيث تطابقا. وقد يُقصَدُ بذلك ضربٌ من **الإغرابِ**. فَيُستَسْهَلُ لذلك تمثيلُ ما تميلُ النفسُ إليه بما تنفرُ عنه..."[٢]. جاعلاً الإغرابَ في التخييلِ أرحبَ ميادين الإبداع؛ ذلك أنّه " كلّما اقترنت **الغرابةُ** والتعجيبُ بالتخييل كانَ أبدعَ "[٣].

ـــ خاتمة:

لم يعنَ هذا البحث بغرائبيّة السرديّات، ولا بغرائبيّة المرويّات التاريخيّة، وفي كلٍّ منهما مادّةٌ ضخمةٌ من شأنها أن تكونَ ميداناً رَحْباً للدراسة. يُضاف إليه ميدانٌ أرحبُ يقوم على الموازنة بين إغرابٍ وآخر؛ فيُنتِجُ كشفاً مهمّاً لطبيعة الإبداع، وللحدود الفاصلة بينه وبين التأريخ، أو بينه وبين الموروث الشعبيّ، ومن النافلة القول: إنّ صوت النثر، بلهَ السرديّات، كان خافتاً في المدوّنة النقديّة القديمة.

أما في الشعر فقد اتخذَ كثيرٌ من المبدعين الإغراب نهجاً، وإن تفوقَ فيه أبو تمّامٍ، فتلقّفه النقّادُ على استحياء؛ فجاءَ قليلاً نادراً في البدايات، ثمّ كان حضورُه طاغياً عند عبد القاهر الجرجانيّ، وحازمٍ القرطاجنّيَ اللذين نجدُ عندهما حالاً من أُلْفَةِ الإغراب. غير أنّ استقراءَ السياقاتِ المختلفة جلا طائفةً من ضمائمِ الإغراب؛ فالإغرابُ في النقد العربيّ القديم يجتذب إلى حقله الدلاليّ كثيراً من المصطلحات التي تقاربه في الدلالة، أو ترافقه في التعبير، أو تحلّ محلّه؛ ومنها: الابتداع، والاختراع، والابتكار، والسبق، والتعجيب، والندرة، والطرافة، والبديع، والعجيب، والبعيد، والإبداع، والحداثة، والغموض، والجدّة، والجودة، والجمال، والحسن، وانقطاع النظير، والأصالة، والبراعة، والسحر، والروعة، والتفوّق،...وفي

١- ١١، ١٨، ٢٧، ٦٥، ٨٣، ١٠٥.

٢- *منهاج البلغاء* ١١٣.

٣- *المصدر نفسه*، ٩١.

المقابل شاعت بين جمهور النقّاد والمبدعين كراهةُ التقليد، والتكرار، والأخذ، والسرقة، والاحتذاء، والمعاني المكرورة المغسولة؛ غير أنّهم مازوا الإغرابَ من الإلغاز، والإحالة، والتعمية، والإغراق، والتكلّف، والاستكراه،...وغيرها ممّا يخرج بالإبداع عن كنهه.

وبناءً على ما تقدّم من رصدٍ لرؤى المبدعين والنقّاد العرب القدامى يمكن الزعمُ أنّهم أدركوا فاعليّة الإغرابِ في إنتاجِ الجمال؛ ذلك أنّ النُّوَيَّاتِ الدلاليّةَ التي أثمرتْها شجرةُ الإغرابِ ترسمُ لوحةَ الشعريّة. ولكنّها تجلو مفهومَ نسبيّةِ الإغراب؛ فما يكون غريباً عند متلقٍّ قد لا يكون كذلك عند آخر، وما يكون غريباً في عصرٍ قد يكون مألوفاً في عصرٍ آخر. وهذا يؤكّد تعدّد مستويات القراءة، وانفتاح النصّ الإبداعيّ على آفاق التلقّي المتغايرة، الأمر الذي يعني أنّ النصّ الإبداعيّ الحقّ يتناسل بتعدّد القراءات، ومرّ العصور.

وبعد؛ فثمّة ميدان مهمٌّ للدراسة مايزال غائباً عن اهتمام الدارسين يتجاوز الأبياتَ، والمباني، والمعاني، والصور إلى دراسة الإغراب على مستوى القصيدة والديوان؛ أي على مستوى النصّ والرؤية. وإن كنّا نجد بذور ذلك في إشارات نقّادنا القدامى إلى **غرابة** المذهب[1].

---

[1]- ينظر: *الموازنة* ١/٢٢.

المصادر والمراجع

١. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر ، ***الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري***، تح. السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط٤/١٩٩٢.

٢. ابن المعتز، عبد الله ، ***كتاب البديع***، بعناية إغناطبوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣/١٩٨٢.

٣. ابن قتيبة، ***الشعر والشعراء***، تح. أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط١/١٩٩٦.

٤. ابن منظور، ***لسان العرب***، تح. عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف بمصر، ط٣/د.ت.

٥. ابن منقذ، أسامة ، ***البديع في البديع في نقد الشعر***، تح. عبدآ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١/١٩٨٧.

٦. أبو تمام، ***الديوان***، تح. محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ط٤/١٩٧٦.

٧. أبو نواس، ***الديوان***، تح. أحمد عبد المجيد غزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٤.

٨. الأزدي المصري، علي بن ظافر ، ***غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات***، تح.د. محمد زغلول سلام، ود. مصطفى الصاوي الجويني، دار المعارف بمصر، ١٩٨٣.

٩. الأعشى الكبير، ***الديوان***، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢.

١٠. البحتري، ***الديوان***، تح. حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ٢/١٩٧٢ـــ ١٩٧٧.

١١. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، ***البيان والتبيين***، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٥/١٩٨٥.

١٢. الجرجاني، عبد القاهر، ***كتاب أسرار البلاغة***، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط١/١٩٩١.

١٣. الجرجاني، عبد القاهر، ***كتاب دلائل الإعجاز***، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٢/١٩٩٢.

١٤. الجرجاني، علي بن عبد العزيز، ***الوساطة بين المتنبي وخصومه***، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦.

١٥. الجمحي، محمد بن سلام ، ***طبقات فحول الشعراء***، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٨٠.

١٦. الذبياني النابغة، ***الديوان***، صنعة ابن السكيت، تح. د. شكري فيصل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٨.

١٧. الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر ، ***أساس البلاغــة***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣/١٩٨٥.

١٨. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى ، ***أخبار أبي تمام***، تح. محمد عبده عزام، وخليل محمد عساكر، ونظير الإسلام الهندي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣/١٩٨٠.

١٩. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، ***أخبــار البحتــري***، تح. د. صالح الأشتر، دار الفكر بدمشق، ط٢/١٩٦٤.

٢٠. الضبــي، المفضل، ***المفضليــات***، تح. أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط٨/١٩٩٣.

٢١. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، ***كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر***، تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢/١٩٧١.

٢٢. العلوي الحسني، هبة الله بن علي بن حمزة ابن الشجري ، ***الحماسة الشجرية***، تح. عبد المعين ملوحي، وأسماء الحمصي، منشورات وزارة الثقافة بدمشق، ١٩٧٠.

٢٣. العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا، ***كتــاب عيــار الشعر***، تح. د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥.

٢٤. الغذامي، عبد الله محمد، ***الخطيئــة والتكفيــر؛ من البنيويــة إلى التشريحيــة***، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٣/١٩٩٣.

٢٥. قــدامة بن جعفر، أبــو الفــرج، ***نقــد الشــعر***، تح. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣/١٩٧٨.

٢٦. القرطاجني، حازم، ***منهــاج البلغــاء وسراج الأدباء***، تح. محمد الحبيب ابن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣/١٩٨٦.

٢٧. القنائي، أبو بشر متى بن يونس (نقل من السرياني إلى العربي)، ***كتاب أرسطوطاليس في الشعر***، تح. د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٦٧.

٢٨. القيرواني، ابن رشيق ، ***العمــدة في محاسن الشعر وآدابــه***، تح. محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط٢/١٩٩٤.

٢٩. الكفوي، أبو البقاء، ***الكليــات(معجم في المصطلحــات والفروق اللغويــة)***، تح.د. عدنان درويش، ومحمــد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق، ١٩٨٢.

٣٠. كيليطو، عبد الفتاح ، ***الأدب والغرابــة؛ دراســات بنيوية في الأدب العربي***، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢/٢٠٠٦.

٣١. لوتمان، يوري ، ***تحليل النص الشعري؛ بنية القصيدة***، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، ١٩٩٥.

٣٢. المبخوت، شكري، ***جماليــة الألفة(النص ومتقبله في التراث النقدي)***، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، ط١/١٩٩٣.

٣٣. المتنبي، أبو الطيب، ***الديوان***، بشرح أبي البقاء العكبري، بعناية مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

٣٤. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، ***شرح ديـــوان الحماسة***، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط١/١٩٩١.

٣٥. المصري، ابن أبي الإصبع ، ***تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن***، تح. د. حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣.

٣٦. مكاوي، عبد الغفار، ***ثـــورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

أشكال التناص الديني في شعر خليل حاوي

الدكتور علي نجفي أيوكي*

فاطمه يگانه**

الملخص :

الحق أن التراث الديني ذو مكانة مرموقة في شعر خليل حاوي (١٩١٩-١٩٨٢) الشاعر اللبناني المعاصر ويشكّل مكوّناً أصلياً وخفيّاً لقصائده. فقد أتاحت الاستفادة من إمكانيات هذا التراث للشاعر أن ينوّع في أساليبه بالابتعاد عن الغنائيّة والخطابيّة ومنح لغته الشعرية بعداً جماليّاً. والمقالة هذه تعمد إلى دراسة استدعاء التراث الديني (التوراة، الإنجيل والقرآن) و توظيفه في شعرالشاعر تحت قوانين التناص، اعتقاداً بأن أشدّ الشعراء أصالة و تفرداً، يحور إلى المورروث، ويقع في ما يسميه رولان بارت " التذكر "، وأن الإنفراد المطلق أمر يعزّ على أيّ انسان، إلا إذا شاء ألّا يقيم أيّة علاقات بين الألفاظ. من المستنبط أن الشاعر من خلال تناصاته الدينية يحرص على أن يتحدّى القضايا السياسية والاجتماعية للوطن العربي، فضلاً عن أنه يركّز على التناص العكسي في الكثير الأكثر ويعطي النص الديني الخفي لسبب أو لآخر مضموناً مأساويّاً.

كلمات مفتاحية : التناص، خليل حاوي، التوراة، الإنجيل، القرآن، الانزياح.

المقدمة :

لعل الفترة التي عاش فيها خليل حاوي، هي من أكثر فترات التأريخ العربي الحديث خطورة وأشدّها دقة وحدّة. فقد ولد خليل بعيد انتهاء الحرب العالمية الأولى، مطلع عام ١٩١٩ في الشوير، إحدى قرى جبل لبنان وشبّ مع الجلاء الإستعماري وبروز الفكر القومي الوحدوي في ظلّ واقع سياسي عربي أدى إلى هزيمة الجيوش العربية أمام عصابات إرهابية صهيونيّة سلخت فلسطين عن جسد

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان في إيران.(najafi.ivaki@yahoo.com)

** ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان، إيران.

تاريخ الوصول:٢٠/١١/١٣٨٩هـ.ش تاريخ القبول:١٥/٣/١٣٩٠هـ.ش

الأمة العربية مستعينة بالدعم الغربي الاستعماري ومستفيدة من التواطؤ العربي، وعاش أحلام تحقق الوحدة العربية الشاملة، ثم عانى مأساة انهيار تلك الأحلام وتمزّق الأحزاب الوطنية وانقساماتها الداخلية وانحرافاتها العقائدية.

وإثر الفجيعة اللبنانية التي ابتدأت عام ١٩٧٥ واستمرت سبعة عشر عاماً والتي وصلت ذروته في اجتياح العدو الإسرائيلي للبنان والوصول إلى بيروت، (في ١٩٨٢/٦/٦ ينتحر خليل حاوي ليمحو عن نفسه الذل و العار، وليكون بذلك أول شاعر عربي كبير ينتحر منذ امرئ القيس).[١] هذه التجربة الحياتية جعلته صاحب وعي خاص للواقع والتاريخ والتراث، فينطلق كشاعر في دواوينه الشعرية إلى التعبير عن الحلم القومي وعن المسألة الإنسانية والقضية الحضارية ودفعته إلى أن يستلهم من التراث قديمه وحديثه ليطرح قضية الانبعاث العربي على مستوى مطلق ويجعل هذا التراث بأشكاله المختلفة أساساً خفيّاً لقصيدته ويحاول محو الثنائية بين النص القديم و الجديد، وبين العصر الماضي والحاضر.

هذا وإنّ خليل من جملة الشعراء المجددين الذين حاولوا تجديد الشعر وتطوير القصيدة العربية، إذ إنه كان ناقداً ومفكراً معتقداً بأن الشاعر في هذا العصر ينبغي له أن يكون ناقداً حضارياً ويجب أن يكون قادراً على إدراك تراثه بنظرة نقدية قادرة على تحديد ما يسميه بالعناصر الحيّة في التراث. وكان يرى أن أصالة الشاعر ترتبط باستفادته من التراث والعناصر الحيّة فيها، فكان يجمع بين الشعر و التراث، معتقداً بأن الجمع بينهما شرط الانطلاقة الشعرية الحديثة.

إضافة إلى أنه كان من أقدر الشعراء العرب المعاصرين على ابتكار الرموز وأكثرهم حشداً لها، حيث تكاد كل كلمة في شعره تحمل في سياقها إشعاعاً رمزياً. وكان يحرص على استخدام الرموز المتداخلة، المتنوعة في قصائده غير أن هندسة القصيدة الرمزية في شعره تتبع « غاية الدقة و الإتقان، إذ تتجمع الصور الفرعية الغزيرة مع بعضها مؤلفة في النهاية بناءً فنياً شامخاً، فيه تكامل و توحد »[٢].

فتعاطى مع الرموز والأساطير بدقة فكرية شمولية واستغل طاقاتها الديناميّة للتعبير عن أعمق التجارب الإنسانية في هذا العصر وفي كل عصر. كما استغل التراث بكل إمكاناته الفنية و الإيحائية،

---

١ – *خليل حاوي، الديوان*، ص١٠-٨ و ميشال خليل جحا، *أعلام الشعر العربي الحديث*، ص٢٢٤-٢١٧.

٢ – *المصدر السابق*، ص ٤٨٨.

ومعطياته الثقافية الغنيّة، فاستلهم التراث بأنواعه المتعددة (التراث الديني، التاريخي، الأسطوري، الأدبي و الشعبي) لمعالجة هموم المجتمع العربي وقضاياه العصرية واحتفل بالشخصيات والأقوال والأصوات والمواقف والأفكار ليمنح قصيدته طاقات تعبيريّة لا حدود لها وليُكسب تجربته أصالة وشمولاً في الوقت ذاته.

وهكذا استطاع أن يخلق للشعر الحديث بنية فكرية، نفسية، تاريخية، فنية، حيث تميّز شعره بوحدة الرؤيا الخلاقة وانسجام البنية وتماسك الأسلوب وصفاء الرموز[١]. فوسّع أبعاد شعره فتطور معناه بتعدد التوظيفات التراثية التي تضفي على نتاج الشاعر ديناميكية النصية.

ويمكن القول إن حاوي كان شاعراً كبيراً ناقداً متميزاً لديه ثقافة عميقة ووعي حضاري أسعفه على التفاعل مع التراث القومي والإنساني فوظّف التراث في شعره توظيفاً فنيّاً معاصراً مع ايحاءات جديدة ودلالات معاصرة. وهذا هو ما يسمى اليوم بالتناص الذي ليس سوى تفاعل النصوص في ما بينها. فهو مصطلح جديد لظاهرة نقدية قديمة إذ كانت في البداية بصورة التقليد والمحاكاة ثم المعارضة، فسرعان ما تحول إلى الاستدعاء والتوظيف ثم التناص.

ومن الطريف أن التراث بمصادره المختلفة يجعل تحت قانون التناص؛ اذ هو من أهم المفاهيم النقدية التي أصبحت تقنية فعالة في فهم النص و تأويله. ونحن نحاول في هذا المقال كشف الستار عن التناص الديني الذي قام بدور لا يستهان به في نصوص خليل حاوي الشعرية، لكنّ بعد أن نعالج قضية التناص نظرياً.

١- مفهوم التناص في الأدبين الغربي و العربي

برزت نظريات نقدية عديدة في النصف الثاني من القرن العشرين، أخذت تهتم بالنص الأدبي وتدرسه من أعماقه ثم قدّمته مختلفاً عمّا كان قبله. فصار النص مفتوحاً لقراءات متعددة ولكشف الدلالات الّلامحدودة.

إذن انفتاح النص وتعدد دلالاته وقراءاته يؤدّي إلى تفاعله مع غيره من النصوص وتداخل الأفكار السابقة أو المعاصرة في نظام اللغة؛ فهذا ما يسمّى " بالتناص" أوبالتسميات الأخرى كالنصوصية أو التداخل النصي أو التعالق النصي أو البينصيّة في الدراسات الحديثة.

و" التناص " Intertextuality أو Intertextua : « هو بمعنى تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الأصل) فلا يدركه إلّا ذو الخبرة و المران »(١).

والواقع أن مصطلح " التناص " اكتشفته لأول مرة الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا في منتصف الستينات من القرن العشرين. فهي اعتمدت على آراء العالم اللغوي " فرناندي سوسير " والناقد الروسي المعروف " ميخائيل باختين "، حيث تعدّ آراؤهما مقدمة أساسية وجذرية لمفهوم التناص الذي تبلور على يد كريستيفا. غير أنها صاغت التناص بشكل متطور وجديد، حيث تقول: « إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى»(٢).

ثم يواصل رولان بارت طروحات كريستيفا حول التناص فصار من روّاد هذه النظرية؛ إذ يطرح رأيه المشهور" موت المؤلف " في مقال له انتشر عام ١٩٦٨(٣) . ثم التقى حول نظرية التناص العديد من النقاد الغربيين، منهم: تودوروف، ريفاتير، جينيت، جيني، و... الذين درسوها من حيث القضايا و المواقف والإشكاليات. وهكذا اتسع مفهوم التناص وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية حديثة وجديرة بالدراسة، حيث انتقل إلى الأدب العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، مواجهاً باهتمام كبير من جانب النقاد العرب المعاصرين، حيث حاولوا أن يكشفوا الستار عن التواصل الفكري بين القديم

---

١ – *محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعرالعربي)، ص ٢٩ .*

٢ –*عبدالله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد و النظرية، ص ٣٢٦ .*

٣ – *المصدر السابق، ص٧٣ .*

والحديث، وعن تقدم النقاد العرب القدامى في هذا المجال بالنسبة إلى النقاد الغربيين، مقتصرين على عرض آراء القدماء حول فكرة التناص، مفصلين جهودهم للكشف عن جماليات النص. وهكذا وجدوا أن التناص مصطلح جديد لظاهرة نقدية قديمة، إذ تشير الكتب النقدية العربية القديمة إلى وجود مبادئ لقضية التناص فيها. منها، كما ورد في كتاب (العمدة)، قول علي بن أبي طالب (ع) : « لولا الكلام يعاد لنفد»، تأكيداً لحقيقة فنية رددها عنترة في معلقته : « هل غادر الشعراء من متردم » ثم ذكرها أبو تمام في قوله : «كم ترك الأول للآخر »[١]. ثم قال أبوهلال العسكري : « بأن المعاني شيء يتداوله الأدباء، لا غنى للاحقين عن تناولها ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم[٢]. أو قول الآمدي – في شأن السرقات الأدبية – هو باب « ما تعري منه متقدم ولا متأخر»[٣].

ولا غرو أن السرقة ليست مرادفة للتناص، لكن أشكالها الإيجابيّة تدخل ضمن التناص في النقد الحديث. كما يكون الحال بالنسبة إلى مصطلحات التضمين، التلميح، الاقتباس، المعارضة والنقيضة التي ليست التناص بعينه، لكن هي أشكال تناصيّة تدخل دائرة التناص بوصفه مفهوماً أعم و أشمل، يستمد منها المبدع لينتج نصاً جديداً في ثوب جديد وأسلوب رائع.

فإننا لانجانب الصواب حين نقول : لعل النقاد الغربيين انتبهوا إلى التناص بعد أن تفحصوا النصوص العربية القديمة، فسبق العرب الغرب في الوصول إلى مفهوم التناص، وإن لم يعرفوه بهذه التسمية الحديثة، ولعلهم أثروا على الغرب في صعيد الترابط النصي. غير أن للغرب أيضاً دور كبير في تحديد التناص وتنامى دوره في النقد الحديث.

ويمكن القول أن " التناص " كمصطلح حديث يشكل عنصراً أساسياً في الأدب، وهو أمر لا مفرّ منه لأن التأثير والتأثر لا يمكن إنكارهما، وهو يلعب دوراً فاعلاً في قراءة النص وتحليله. إذن يؤدي

---

١ -ابن رشيق القيرواني، *العملة في صناعة الشعر و نقده* ،ج ٢ ، ص٥٧.

٢ -أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري، *الصناعتين*، ص١٩٦ .

٣ – الآمدي، *الموازنة بين أبي تمام و البحتري*، ص٢٧٣ .

التناص إلى تفاعل الأفكار والمعلومات وعملية التثاقف والحوار بين الحضارات والشعوب في شتى المجالات الفكرية والأدبية والفنية. وهو مع أنواعه المختلفة كالتناص الديني والأسطوري والشعبي والشعري ينتقل بنا عبر محاور متعددة وتحت قوانين الإجترار والامتصاص والحوار.

نحن في هذا البحث نريد أن نعالج التناص الديني بأنواعه الثلاثة التوراتية والإنجيلية و القرآنية في شعر خليل حاوي الذي كان من أكثر الشعراء تأثراً بعنصر الدين، حيث نهل من هذا المصدر العظيم، من نصوصه الغنية ورموزه المتنوعة ومن الأسماء و شخصيات الرسل أو الشخصيات الأخرى، سواء كانت مقدسة أو منبوذة. فاستلهمها و تناصّ معها ليعبّر من خلالها عن بعض أبعاد تجاربه المعاصرة.

٢- التناص التوراتي

إن خليل حاوي كان مكبّاً على التوراة منذ صغره وكان يقرأها طوال الليل والنهار فأثرت هذه القراءة تأثيراً عميقاً على شعره فيما بعد، حيث قام بالتناص مع التوراة في بعض قصائده *ومن جملة هذه القصائد قصيدة " يَهُوه "* التي كانت أولى قصائده باللغة الفصحى وأسماها فيما بعد "أهريمان" ونشرها في مجلة " العروة الوثقى " في الجامعة الأمريكية على حد شهادة أخيه إيليا حاوي.[1] لكنها غير مذكورة في ديوانه. وفيها خليل يعجب لإله العهد القديم أن يكون هذا الإله محبّاً للدماء وشديد العقاب، يقسّى القلوب كي تعصاه وينكّل بأصحابها وينزل فيهم الضربات، لذلك يستدعيه ويسخر منه ويقول فيه :

إله وأيّ إله كؤود
يرود برود الوجود
يجرّ البريء إلى أسره
ويضحك في سرّه
وما أنة المُوجَعِ

---

١ – *خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره*، ص٦٣-٦٢.

سوى نغم مُمِنع

لمن له عرش بموت الورود

إله وأيّ إله كؤود ...[١]

انطلاقاً من المقطع السابق يمكن القول بأن الشاعر قام بالتناص مع النص التوراتي حيث جاء فيه : " ٩... **لأَنِّي أَنَا الرَّبُّ إِلهُكَ إِلهٌ غَيُورٌ، أَفْتَقِدُ ذُنُوبَ الآبَاءِ فِي الأَبْنَاءِ وَفِي الْجِيلِ الثَّالِثِ وَالرَّابعِ مِنَ الَّذِينَ يُبْغِضُونَنِي، ١٠وَأَصْنَعُ إِحْسَانًا إِلى أُلُوفٍ مِنْ مُحِبِّيَّ وَحَافِظِي وَصَايَايَ** [٢]. وكما يلاحظ أن الشاعر تعامل مع النص التوراتي الغائب ومستدعياً " يهوه " بصيغة الغائب دون أن يصرّح به في النص وجعله قسي القلب متعطّشاً لسفك الدماء حيث يجرّ الأبناء البريئين إلى أسر الآباء. ثم نرى الشاعر يواصل كلامه مؤكداً جريمة هذا الإله وجنايته على الناس قائلاً :

فإني وجورَ الألم

يفتّ يفتّ المضاء

ويحشد هولَ العدم

أنا الصمتُ فوق إبتهال الورى

أ أهتف بالدمع كي تكسرا

وأنت الذي أرهق الأعصرا

وأوهى الوجود

إله وأي إله كؤود[٣]

والنظرة الفاحصة والوقوف المتأني للفقرة الشعرية السابقة تؤكد أن الشاعر متأثر هنا أيضاً بنص آخر التوراة حيث جاء فيه على لسان هذا الإله موجّهاً إلى بني اسرائيل :

---

١ - *المصدر السابق*، ص٦٢ .

٢ - *الكتاب المقدس، العهد القديم، سفرالتثنية، اصحاح٥،آيه١٠-٩* .

٣ - *خليل حاوي في سطور... ص٦٣-٦٢* .

[٥١]«كَلِّمْ بَنِي إِسْرَائِيلَ وَقُلْ لَهُمْ: إِنَّكُمْ عَابِرُونَ الأُرْدُنَّ إِلَى أَرْضِ كَنْعَانَ، [٥٢]فَتَطْرُدُونَ كُلَّ سُكَّانِ الأَرْضِ مِنْ أَمَامِكُمْ، وَتَمْحُونَ جَمِيعَ تَصَاوِيرِهِمْ، وَتُبِيدُونَ كُلَّ أَصْنَامِهِمِ الْمَسْبُوكَةِ وَتُخْرِبُونَ جَمِيعَ مُرْتَفَعَاتِهِمْ. [٥٣]تَمْلِكُونَ الأَرْضَ وَتَسْكُنُونَ فِيهَا لأَنِّي قَدْ أَعْطَيْتُكُمُ الأَرْضَ لِكَيْ تَمْلِكُوهَا، [٥٥]وَإِنْ لَمْ تَطْرُدُوا سُكَّانَ الأَرْضِ مِنْ أَمَامِكُمْ يَكُونُ الَّذِينَ تَسْتَبْقُونَ مِنْهُمْ أَشْوَاكًا فِي أَعْيُنِكُمْ، وَمَنَاخِسَ فِي جَوَانِبِكُمْ، وَيُضَايِقُونَكُمْ عَلَى الأَرْضِ الَّتِي أَنْتُمْ سَاكِنُونَ فِيهَا. [٥٦]فَيَكُونُ أَنِّي أَفْعَلُ بِكُمْ كَمَا هَمَمْتُ أَنْ أَفْعَلَ بِهِمْ. »[١]

وكما يبدو من النص الشعري، الشاعر يسخر من هذا الإله اليهودي الذي يأمر بقتل الناس ويهددهم بالدمار. لذلك فهو حاقد على البشر و يحاول أن يملأ العالم من ظلمه ويدفع الورى على الصمت!

الحق أن الشاعر من خلال توظيفه للنص التوراتي و التناص معه يحرص على أن يمنح القارىء صورة جديدة للعدو الصهيوني الغاصب الذي جعل البلاد العربية جسداً ممزقاً يرميه من كل فَجّ وصَوب ويحتله نهاية الأمر؛ فهذا ليس بعجيب لأن الهه اله الدمار والقتل والغصب وهو مرتكز على الاضمحلال الحضاري. اذن "يهوه" في هذه القصيدة معادل موضوعي للعدو الصهيوني بكل جناياته وأعماله الشنيعة.

هذا وإن للشاعر خليل حاوي ثلاث قصائد سمّاها : سدوم، عودة إلى سدوم، في سدوم للمرة الثالثة، وهذه التسميات تدلنا على أن سدوم مكان محوري في شعر الشاعر وأنه ركّز على هذا المكان تركيزاً خاصاً. وهنا لابدّ من طرح الأسئلة التالية: من أين أخذ الشاعر هذا الاسم وماذا دفعه إلى أن يسمّى ثلاثاً من قصائده بهذا الاسم؟ وما هو الغرض الذي يرمي اليه الشاعر من هذا الاستخدام أو التوظيف أو التناص؟ و...

للإجابة على الأسئلة المطروحة لابدّ لنا أن نعود إلى التوراة، المصدر الديني الذي اهتم خليل حاوي به منذ صغره. والتحقيق يبين لنا على وجه التحديد أن " سدوم " مدينة ورد ذكرها في التوراة، حيثما كانت بلدة الشهوات الموبقة، العاصية والدائبة ليل نهار على المنكرات ومواقعة المحارم. وكان أهل هذه المدينة يهتمون بالمعاصي وكانوا لايرحمون أحداً. فأمطر الربُّ على سدوم كبريتاً وناراً من السماء، وقلب تلك المدن وكل الدائرة وجميع سكان المدن، ونبات الأرض ودمّروها تدميراً. بينما

---

١ – *الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر العدد، اصحاح ٣٣، آية٥٦–٥٥ .*

سكن النبي لوط في مغارة جبل بمدينة " صوغر " وابنتاه معه)[١]. هذا وإن خليل حاوي قام بالتناص مع سدوم في نصوصه الشعرية مراراً وتكراراً، إذ نراه في قصيدة " سدوم " يقول :

ماتت البلوى ومتنا من سنين
سوف تبقى مثلما كانت ليالي الميّتين
سوف نبقى خلف مرمى
الشمس والثلج الحزين
ليس يغوينا ابتهال
... كان في الآفاق والأرض سكون
ثم صاحت بومة، هاجت خفافيش
دجا الأفق اكفهرّا
ودوت جلجلةُ الرعد
فشقّت سحباً حمراء حرّى
أمطرت جمراً وكبريتاً وملحاً وسموم
وجرى السيل براكين الجحيم
أحرق القرية، عرّاها، طوى القتلى ومرّا[٢].

إن النص الشعري هذا يطالعنا بأن الشاعر متشائم بالنسبة إلى عصره ومدينته، ويسمعنا صرخته الموجعة من صراعه في سبيل تحرير الوطن العربي؛ فقد حرمت المدينة العربية أو الوطن العربي من ضوء الشمس واختلاف الفصول، فليس هناك أحد حتى يتحسر على ما ذهب أدراج الرياح من قدرة وعزّة ومكنة.

فالعالم العربي يشبه تماماً سدوم توراة حيث دمّرها الربّ تدميراً بجمر وكبريت وملح و سموم. هذا وإن مصيبة سدوم المعاصرة لاتقتصر على التدمير بل سكنت فيها البومة والخفافيش! تأسيساً على هذا الفهم فان الباحثين يؤكدون على أن " سدوم " تقوم في يقين الشاعر مقام المدينة العربية أو مقام "

---

١ - *الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر العدد، اصحاح ٣٣، آية* ٥٦-٥٥.

٢ - *خليل حاوي، الديوان، ص*١١٢-١٠٩.

لبنان "[١]. واذا كانت سدوم التوراة مدينة غارقة في الشهوات والموبقات ودمّرها الله إثر ذلك، فسدوم حاوي غارقة في الحروب والدمار والفجائع وكادت أن تمحى من ذاكرة أهلها.

وهكذا يصبح من المقبول، بل ربّما من المسلم به، أن الشاعر قام بالتناص التوراتي في نصه الشعري للتدليل على الاضمحلال الحضاريّ الذي أصاب المدن العربية أو البلاد العربية. لذلك وظّف الشاعر النص التوراتي لتحقيق الموضوعيّة لقصيدته، فأتاح هذا النص الفرصة المناسبة للشاعر أن يعبّر عن هواجسه الحضارية وقدّمه شاعراً سياسياً من الدرجة الأولى.

من جانب آخر، إن خليل حاوي قد اطلع على قصة الحية التي أغوت " حوّاء " على أساس ما وردت في الكتاب المقدس حيث قرأ :

وَكَانَتِ الْحَيَّةُ أَحْيَلَ جَمِيعِ حَيَوَانَاتِ الْبَرِّيَّةِ الَّتِي عَمِلَهَا الرَّبُّ الإِلهُ، فإنها وسوست إلى الْمَرْأَةِ تأكل مِنْ ثَمَرة الشَجَرة الَّتِي فِي وَسَطِ الْجَنَّةِ و الحال أن الربّ منع أكلها. فَرَأَتِ الْمَرْأَةُ أَنَّ الشَّجَرَةَ جَيِّدَةٌ لِلأَكْلِ، وَأَنَّهَا بهجةٌ لِلْعُيُونِ و شَهِيَّةٌ لِلنَّظَر. فَأَخَذَتْ مِنْ ثَمَرِهَا وَأَكَلَتْ، وَأَعْطَتْ رَجُلَهَا أَيْضًا مَعَهَا فَأَكَلَ. فحينما قالَ الرَّبُّ لِلْمَرْأَةِ: «مَا هذَا الَّذِي فَعَلْتِ؟» فَقَالَتِ الْمَرْأَةُ: «الْحَيَّةُ غَرَّتْنِي فَأَكَلْتُ». فَقَالَ الرَّبُّ لِلْحَيَّةِ: «لأَنَّكِ فَعَلْتِ هذَا، مَلْعُونَةٌ أَنْتِ مِنْ جَمِيعِ الْبَهَائِمِ وَمِنْ جَمِيعِ وُحُوشِ الْبَرِّيَّةِ. عَلَى بَطْنِكِ تَسْعَيْنَ وَتُرَابًا تَأْكُلِينَ كُلَّ أَيَّامِ حَيَاتِكِ. [١٥]وَأَضَعُ عَدَاوَةً بَيْنَكِ وَبَيْنَ الْمَرْأَةِ، وَبَيْنَ نَسْلِكِ وَنَسْلِهَا. فَأَخْرَجَ الرَّبُّ آدم و حوّاء مِنْ جَنَّةِ عَدْنٍ ...[٢]

فلقد استفاد خليل حاوي من هذا النص الديني في شعره وقام بالتناص معه في تجربته الشعرية لتجسيد ما كان في خلده من كراهيته للمدينة المليئة بالخيانة والكذب والنفاق والقتل والدمار، لكنّ الشاعر وأمثاله مافهموا حقيقتها وظنّوا أن المدينة جنّة الأرض لهم :

وأنحدرنا في الدهاليز اللعينة
لمغارات المدينة،
أعين ترتدّ عن باب لباب،

---

١ – يوسف حلاوي، *الأسطورة في الشعر العربي المعاصر*، ص١٥٩ و *خليل حاوي في سطور*...،ايليا حاوي،ص٦٣.

٢ – *الكتاب المقدس، العهد القديم، إصحاح٣، آيات ٢٤-١* .

أعين نسألها : أين المغارة؟
واهتدينا بسراج أحمر الضوء لباب
حفرت فيه عبارة :

" جنة الأرض! هنا لا حيّةً تغوي،
ولا ديّان يرمي بالحجارة
ها هنا الورودُ بلا شوك
هنا العري طهارة ...![١]

إن خليل حاوي يريد أن يقول بأسلوب رمزي إن المدينة سبب لكل المفاسد الاجتماعية بما فيها من عادات مستهجنة وخلاعة تؤدّي إلى انسحاق الرجولة وتفريغ الإنسان من أصالته. «فالعودة إلى ينابيع الحيوية في الفطرة الأصيلة كانت الهاجس الأكبر لمعاناة حاوي. و" المدينة " بإعتبارها الرمز الأكثر تجسيداً لمفاسد الحضارة كانت تشكل النقيض المادي الأبرز لأحلام حاوي وآماله »[٢]. لذلك ليس بعجيب أن نرى الشاعر مستلهماً التراث الديني لتجسيد ما في باله. فالحيّة المعاصرة (الزينة المزيّفة للمدينة) غرّته أن يطرد من جنّة عدن (القرية أو الحضارة الأصلية) ويعيش في جنّة الأرض (المدينة أو الحضارة الجديدة)، لكنه عبّرعن كل هذا بالطعن وأسلوب المفارقة والرمز ومع الإستعانة بنص التوراة.

٣- التناص الإنجيلي

تجدر الإشارة إلى أن خليل حاوي كان مسيحياً ومتأثراً بالكتاب المقدس، حيث يعد الدين المسيحي أكبر ملهم له وبخاصة الدين الناصري في إحياء الموتى، فاستلهم منه كثيراً إما من شخصياته أو من نصوصه؛ كما أنه اطلع على نص إنجيلي يؤكد " صليب المسيح " حيث قرأ في العهد الجديد " **بعد ما أمر الحاكم بصلب يسوع أخذه جنود الحاكم إلى خارج المدينة ٣٢وَفِيمَا هُمْ خَارِجُونَ وَجَدُوا إِنْسَانًا قَيْرَوَانِيًّا اسْمُهُ سِمْعَانُ، فَسَخَّرُوهُ لِيَحْمِلَ صَلِيبَهُ. ٣٣وَلَمَّا أَتَوْا إِلَى مَوْضِعٍ يُقَالُ لَهُ جُلْجُثَةُ، وَهُوَ الْمُسَمَّى «مَوْضِعَ الْجُمْجُمَةِ» ٣٤أَعْطَوْهُ خَلاً مَمْزُوجًا بِمَرَارَةٍ لِيَشْرَبَ. وَلَمَّا ذَاقَ لَمْ يُرِدْ أَنْ يَشْرَبَ. ٣٥وَلَمَّا صَلَبُوهُ اقْتَسَمُوا ثِيَابَهُ مُقْتَرِعِينَ عَلَيْهَا، لِكَيْ يَتِمَّ مَا قِيلَ بِالنَّبِيِّ:«اقْتَسَمُوا**

١ - خليل حاوي، *الديوان*،ص١٤٢-١٤١ .

٢ - محمد العبد حمّود، *الحداثة في الشعر العربي المعاصر*، ص٢٢٦ .

ثِيَابِي بَيْنَهُمْ، وَعَلَى لِبَاسِي أَلْقَوْا قُرْعَةً». ٣٦ثُمَّ جَلَسُوا يَحْرُسُونَهُ هُنَاكَ. ٣٧وَجَعَلُوا فَوْقَ رَأْسِهِ عِلَّتَهُ مَكْتُوبَةً:«هذَا هُوَ يَسُوعُ مَلِكُ الْيَهُودِ». ٣٨حِينَئِذٍ صُلِبَ مَعَهُ لِصَّانِ، وَاحِدٌ عَنِ الْيَمِينِ وَوَاحِدٌ عَنِ الْيَسَارِ. ٣٩وَكَانَ الْمُجْتَازُونَ يُجَدِّفُونَ عَلَيْهِ وَهُمْ يَهُزُّونَ رُؤُوسَهُمْ ٤٠قَائِلِينَ:«يَا نَاقِضَ الْهَيْكَلِ وَبَانِيَهُ فِي ثَلاَثَةِ أَيَّامٍ، خَلِّصْ نَفْسَكَ! إِنْ كُنْتَ ابْنَ اللهِ فَانْزِلْ عَنِ الصَّلِيبِ!». ٤١وَكَذلِكَ رُؤَسَاءُ الْكَهَنَةِ أَيْضًا وَهُمْ يَسْتَهْزِئُونَ مَعَ الْكَتَبَةِ وَالشُّيُوخِ قَالُوا: ٤٢«خَلَّصَ آخَرِينَ وَأَمَّا نَفْسُهُ فَمَا يَقْدِرُ أَنْ يُخَلِّصَهَا! إِنْ كَانَ هُوَ مَلِكَ إِسْرَائِيلَ فَلْيَنْزِلِ الآنَ عَنِ الصَّلِيبِ فَنُؤْمِنَ بِهِ!"(١)

والشاعر تقنّع بشخصية المسيح وأخذ يتكلّم من وراءها في قصيدة " حبٌّ و جلجلة "، مستغلّاً ملمح " الصلب " قائلاً :

وأنا في وحشة المنفى
مع الداء الذي ينثر لحمي
ومع الصمت وإيقاع السعال
أنفض النوم لعلي أتقي
آه ربي صوتهم يصرخ في قلبي
تعال!!
كيف لا أنفض عن صدري جلاميد الثقال
كيف لا أصرع أوجاعي و موتي
ردّني ربّي إلى أرضي
أعدني للحياة
وليكن ما كان، ما عانيت منها
محنة الصلب و أعياد الطغاة.(٢)

كما يكشف النص الشعري السابق أن شاعرنا خليل حاوي قام بالتناص مع الإنجيل وصوّر نفسه مسيحاً يتحمل محنة الصلب ويستعذب آلامها في سبيل بعث جيل عربي جديد. واللافت للنظر أن

---

١ – الكتاب المقدس، العهد الجديد، متى، إصحاح٢٧، آيات ٤٤-٣٢.

٢ – خليل حاوي، الديوان، ص١٣٣-١٣١.

الشاعر كما اعتبر نفسه مسيحاً واعتبر الآلام التي يتحملها صليباً يجرّه، اعتبر كل صاحب فكرة نبيلة يتعذب من أجلها مسيحاً، واعتبر محاربة فكرته صليباً[١].

اذاً ليس مسيح هذه القصيدة سوى خليل حاوي الذي تقنّع بشخصيته وتوحّد به واستدعاه بصيغة "المتكلم "، وبالأحرى نهج الشاعر في هذه القصيدة نهج المونولوج الدرامي، فالصوت الذي يهيمن عليها هو صوت القناع " المسيح " ولذلك يتوسل الشاعر بضمير المتكلم المفرد "أنا" الذي يتيح له أن يتعرّف التجربة من الداخل، وهذا يدفع القارىء أن يخيّل أن المتكلم هو المسيح، والحال أن المتكلم هو شاعرنا خليل حاوي. ولعلنا لانجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأن تناص الشاعر من نوع " الامتصاص "، إذ أنه أقرّ بأهمية النص السابق وقداسته فتعامل وايّاه تعاملاً حركيّاً تحويليّاً لاينفى الأصل بل أسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد، وهذا ما يسمى " الامتصاص " في النقد الأدبي الحديث[٢]. وبذلك استمر النص الإنجيلي الغائب وأخذ بعداً جديداً في تجربة الشاعر وحضر هنا لتحدّي القضايا السياسية والإجتماعية الراهنة في العالم العربي.

كان لشاعرنا خليل حاوي علم بالنسبة إلى ما ورد في العهد الجديد عن المجوس، حيث قرأ : " **١وَلَمَّا وُلِدَ يَسُوعُ فِي بَيْتِ لَحْمِ الْيَهُودِيَّةِ، فِي أَيَّامِ هِيرُودُسَ الْمَلِكِ، إِذَا مَجُوسٌ مِنَ الْمَشْرِقِ قَدْ جَاءُوا إِلَى أُورُشَلِيمَ ٢قَائِلِينَ:«أَيْنَ هُوَ الْمَوْلُودُ مَلِكُ الْيَهُودِ؟ فَإِنَّنَا رَأَيْنَا نَجْمَهُ فِي الْمَشْرِقِ وَأَتَيْنَا لِنَسْجُدَ لَهُ». ٣فَلَمَّا سَمِعَ هِيرُودُسُ الْمَلِكُ اضْطَرَبَ وَجَمِيعُ أُورُشَلِيمَ مَعَهُ. ٤فَجَمَعَ كُلَّ رُؤَسَاءِ الْكَهَنَةِ وَكَتَبَةِ الشَّعْبِ، وَسَأَلَهُمْ:«أَيْنَ يُولَدُ الْمَسِيحُ؟» ٥فَقَالُوا لَهُ:«فِي بَيْتِ لَحْمِ الْيَهُودِيَّةِ. لأَنَّهُ هكَذَا مَكْتُوبٌ بِالنَّبِيِّ: ٦وَأَنْتِ يَا بَيْتَ لَحْمٍ، أَرْضَ يَهُوذَا لَسْتِ الصُّغْرَى بَيْنَ رُؤَسَاءِ يَهُوذَا، لأَنْ مِنْكِ يَخْرُجُ مُدَبِّرٌ يَرْعَى شَعْبِي إِسْرَائِيلَ». ٧حِينَئِذٍ دَعَا هِيرُودُسُ الْمَجُوسَ سِرًّا، وَتَحَقَّقَ مِنْهُمْ زَمَانَ النَّجْمِ الَّذِي ظَهَرَ. ٨ثُمَّ أَرْسَلَهُمْ إِلَى بَيْتِ لَحْمٍ، وَقَالَ:«اذْهَبُوا وَافْحَصُوا بِالتَّدْقِيقِ عَنِ الصَّبِيِّ. وَمَتَى وَجَدْتُمُوهُ فَأَخْبِرُونِي، لِكَيْ آتِيَ أَنَا أَيْضًا وَأَسْجُدَ لَهُ». ٩فَلَمَّا سَمِعُوا مِنَ الْمَلِكِ ذَهَبُوا. وَإِذَا النَّجْمُ الَّذِي رَأَوْهُ فِي الْمَشْرِقِ يَتَقَدَّمُهُمْ حَتَّى جَاءَ وَوَقَفَ فَوْقُ، حَيْثُ كَانَ الصَّبِيُّ. ١٠فَلَمَّا رَأَوْا النَّجْمَ**

---

١ – *علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص٨٣*

٢ – *محمد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصرفي المغرب،ص٢٥٣*

فَرِحُوا فَرَحًا عَظِيمًا جِدًّا. ١١وَأَتَوْا إلى الْبَيْتِ، وَرَأَوْا الصَّبِيَّ مَعَ مَرْيَمَ أُمِّهِ. فَخَرُّوا وَسَجَدُوا لَهُ. ثُمَّ فَتَحُوا كُنُوزَهُمْ وَقَدَّمُوا لَهُ هَدَايَا: ذَهَبًا وَلُبَانًا وَمُرًّا. ١٢ثُمَّ إِذْ أُوحِيَ إِلَيْهِمْ فِي حُلْمٍ أَنْ لاَ يَرْجِعُوا إلى هِيرُودُسَ، انْصَرَفُوا فِي طَرِيق أُخْرَى إلى كُورَتِهِمْ."(١)

فالشاعر حاول أن يستفيد من هذا النص في قصيدته " المجوس في أوروبا " ويتناصّ به حيث قال :

يا مجوس الشرق هل طوفتم
في غمرة البحر إلى أرض الحضارة
لتروا أي إله
يتجلى من جديد في المغارة؟
ساقنا النجم المغامر
عبر باريس .. بلونا صومعات الفكر،
عفنا الفكر في عيد المساخر،
و بروما غطّت النجم، محته
شهوة الكهّان في جمر المباخر،
ثم ضيّعناه في لندن، ضعنا
في ضباب الفحم، في لغز التجاره!
ليلة الميلاد، لا نجم
و لا إيمان أطفال بطفل و مغاره.
ليلة الميلاد .. نصف الليل .. ضيق ..
شارع يفرغ .. ضحكات حزينة(٢)

كما تكشف الفقرة الشعرية السابقة أن خليل جعل المجوس لكل شاعر وباحث عن الحقيقة وهويظنّ أن ضالّته في الحضارة الغربية الجديدة، لذلك يرافق الشاعر الباحثين في طلب النجم الذي يهدي إلى مسيح اليقين في الشرق، لكنهم ما أفلحوا، و لم يعثروا عليه في الفكر الباريسي، ولا في فاتيكان روما إذ غطّت النجم شهوة الكهان في عيد المساخر، ولا في لندن حيث أضاعوا النجم في

---

١ – *الكتاب المقدس، العهد الجديد، متى، اصحاح ٢، آيات١٢-١.*

٢ – *خليل حاوي، الديوان، ص١٤١-١٣٩.*

ضباب الفحم والمضاربات التجاريّة، وأخيراً ما وجدوا نجم الهداية في أروبا ...[١] إنهم لا يجدون في هذه الأمكنه سوى البغي والرذيلة وتجارة الأجساد وعبادة المال وأجساد تتلوّى وتتعرّى في ليلة ميلاد السيّد المسيح!

لعل السبب الرئيس لهذا التناص والاستلهام من التجربة الإنجيلية هو تجسيد لهذه الحقيقة بأنّ الإنسان المعاصر يعاني الفراغ الروحي وفقدان العلاقات الإنسانية في الحضارة الأروبيّة الحديثة، ويكمن الحلّ عنده في العودة إلى روحانيّة الماضي. فالذي يبدو أن حاوي قام بالتناص العكسي في مثل هذه الفقرة الشعرية، إذ أن النص الشعري يحاور النص الإنجيلي؛ لأن مجوس الإنجيل بحثوا عن ضالتهم وأعثروا عليها نهاية الأمر، لكنّ مجوس الشاعر بحثوا عنها ورجعوا بخُفّي حنين! وفي تفسير آخريمكن القول بأن حاوي كان متـأثراً في هذه القصـيدة بـ " إليوت "، خاصة قصيدته الشهيرة "الأرض الخراب" التي جعلها إليوت رمزاً للحضارة الأروبية الحديثة وبحث فيها عن ربّه، فما وجده، بل وجد حشوداً من البشر تدور في حلقة فارغة[٢]. بأي شكل كان، فإن مجوس الشاعر على النقيض من مجوس الإنجيل ضلّ سعيهم وماوجدوا مبتغاهم و ضالّتهم وهي الهداية واليقين والعزّة. وهكذا يصبح من المقبول، بل ربما من المسلم به أن الشاعر أحدث انزياحاً في النص المتناص وقام بالحوار أو القلب أو العكس في النص الديني، فهذا أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب " إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه ..."[٣]

ومن أهم الشخصيات الإنجيلية هي" لعازر" [٤] الذي بعثه المسيح بعد موته. فأصبح رمزاً للبعث والحياة لدى الشعراء المعاصرين. كما وظفه الشاعر خليل حاوي في قصيدته " لعازر عام ١٩٦٢ " ،

١- *محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها، ص١٣٤-١٣٣ .*

٢- *أسعد رزوق الأسطورة في الشعر المعاصر، ص١٧-٩ .*

٣- *محمد بنيس،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٢٥٣.*

٤-*" لعازر" الذي مرض ثم مات. فحزنت أختاه (مريم و مرثا) حتى ذهب المسيح (ع) إلى بيت لعازر و حملهما و كل من جاء إلى التعزية ... فطار بهم إلى قبر لعازر و رفع الحجر على القبر ثم أمر لعازر بأن يقوم، و خرج لعازر يداه و رجلاه مربوطات بأقمطة، فقام من القبر.(انجيل يوحنا، اصحاح ١١).*

وهي « أكثر قصائد حاوي تعبيراً عن ذاته الحقيقة القلقة المعذبة. حيث يبدو متشبثاً بالموت رغبة في الموت نفسه وهو الذي انتحر أخيراً »(١)، يقول الشاعر في هذه القصيدة التي قام بإعادة جو القصة المسيحية فيها :

عمّق الحفرة يا حفار،
عمّقها لقاع لا قرار
لفّ جسمي، لفّه، حنّطه، واطمره
بكلس مالح، صخر من الكبريت
فحم حجري
صلوات الحبّ و الفصح المغنّي
في دموع الناصري
أترى تبعث ميتاً
حجرته شهوة الموت
ترى هل تستطيع
أن تزيح الصخر عنّي
و الظلام اليابس المركوم
في القبر المنيع(٢)

وما يلفت النظر في هذه الفقرة الشعرية هو أن حاوي أقام تناصاً مع هذا النص الانجيلي : « ...
٣٤وَقَالَ:«أَيْنَ وَضَعْتُمُوهُ؟» قَالُوا لَهُ:«يَا سَيِّدُ، تَعَالَ وَانْظُرْ». ٣٥بَكَى يَسُوعُ. ٣٦فَقَالَ
الْيَهُودُ:«انْظُرُوا كَيْفَ كَانَ يُحِبُّهُ!». ٣٧وَقَالَ بَعْضٌ مِنْهُمْ:«أَلَمْ يَقْدِرْ هذَا الَّذِي فَتَحَ عَيْنَيِ الأَعْمَى أَنْ
يَجْعَلَ هذَا أَيْضًا لاَ يَمُوتُ؟». ٣٨فَانْزَعَجَ يَسُوعُ أَيْضًا فِي نَفْسِهِ وَجَاءَ إِلَى الْقَبْرِ، وَكَانَ مَغَارَةً وَقَدْ
وُضِعَ عَلَيْهِ حَجَرٌ. ٣٩قَالَ يَسُوعُ:«ارْفَعُوا الْحَجَرَ!». قَالَتْ لَهُ مَرْثَا، أُخْتُ الْمَيْتِ:«يَاسَيِّدُ، قَدْ أَنْتَنَ
لأَنَّ لَهُ أَرْبَعَةَ أَيَّامٍ». ٤٠قَالَ لَهَا يَسُوعُ:«أَلَمْ أَقُلْ لَكِ: إِنْ آمَنْتِ تَرَيْنَ مَجْدَ اللهِ؟». ٤١فَرَفَعُوا الْحَجَرَ
حَيْثُ كَانَ الْمَيْتُ مَوْضُوعًا، وَرَفَعَ يَسُوعُ عَيْنَيْهِ إِلَى فَوْقُ، وَقَالَ:«أَيُّهَا الآبُ، أَشْكُرُكَ لأَنَّكَ سَمِعْتَ
لِي، ٤٢وَأَنَا عَلِمْتُ أَنَّكَ فِي كُلِّ حِينٍ تَسْمَعُ لِي. وَلكِنْ لأَجْلِ هذَا الْجَمْعِ الْوَاقِفِ قُلْتُ، لِيُؤْمِنُوا

١ ـمحمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها، ص٣٠٠.

٢ ـخليل حاوي، الديوان، ص٣٤٢-٣٣٩.

أَنَّكَ أَرْسَلْتَنِي». ٤٣وَلَمَّا قَالَ هذَا صَرَخَ بِصَوْتٍ عَظِيمٍ:«لِعَازَرُ، هَلُمَّ خَارِجًا!» ٤٤فَخَرَجَ الْمَيْتُ وَيَدَاهُ وَرِجْلاَهُ مَرْبُوطَاتٌ بِأَقْمِطَةٍ، وَوَجْهُهُ مَلْفُوفٌ بِمِنْدِيلٍ. فَقَالَ لَهُمْ يَسُوعُ:«حُلُّوهُ وَدَعُوهُ يَذْهَبْ». ٤٥فَكَثِيرُونَ مِنَ الْيَهُودِ الَّذِينَ جَاءُوا إِلَى مَرْيَمَ، وَنَظَرُوا مَا فَعَلَ يَسُوعُ، آمَنُوا بِهِ.... »(١)

غير أن حاوي استدعى قصة إحياء لعازر على يد المسيح (ع) فوظفها توظيفاً عكسياً، إذ كان لعازر في الإنجيل راغباً بالحياة و البعث لكنه في شعر حاوي يهرب من الحياة و البعث و يحب الموت والإبقاء في القبر. فحينما يبعثه المسيح، يعود إلى الحياة ميتاً. فهذا الموقف يعطي القصيدة الرمزية أبعادها التي تتمحور حول هذه الفكرة، إن لعازر يريد الفرار من هذا المجتمع الذي وصفته كلمات الإنجيل : « الويل لكم أيها الكتبة و الفريسيون المراؤون، فإنكم تشبهون القبور المجصصة، التي ترى للناس من خارجها حسنة وهي من داخلها مملوءة عظام و كل نجاسة » (٢). ولعل الشاعر يرمز بلعازر إلى « الإنسان العربي في هذا العصر الذي يرى أنه متشبث بالموت الذي جمّده خلال عصور الانحطاط ورافض للتحول والتجدد، لأنه بعد ما يزيد عن نصف قرن من الزمن لم يستطع تحقيق النهضة »(٣). أو يرمز ببعث لعازر ميتاً إلى « البعث العربي المجهض الذي فجع فيه الشاعر بعد أن عاش حياته يبشر ببعث عربي جديد، حتى اذا ما تحقق ذلك البعث إذا به بعث كاذب »(٤).

ويمكن القول إن الشاعر بتوظيف لعازر في هذه القصيدة الطويلة واتجاهه إلى الرموز استطاع أن يعبر عن المأساة الأليمة وهي هزيمة الأمة العربية أمام الأعداء لا سيما الصهاينة و تلك تعود إلى انفصالهم وعدم وحدهم وأيضاً المأساة الأخرى وهي فقدان الأمل بالانبعاث و تجديد الحضارة عند الأمة العربية. فالشاعر استطاع أن يبدع في توظيف التناص مع لعازر و كيفية تعبيره الذي يوافق

---

١ *الإنجيل، يوحنا، اصحاح١١، آية٤٥-٣٤.*

٢ - *نسيب نشاوي، ص٤٩٣.*

٣ - *ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث خليل حاوي، ص٦٧.*

٤ *علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص٩٤.*

القصيدة كلها مضموناً وشكلاً بعد أن حوّره وسقط عليها الوضع المعاصر، غير أنه انزاح به عن الصورة المألوفة وفاجأ المتلقي بصورة تتجاوز البعد التقليدي لهذه الشخصية أتى بأسلوب جديد.

٤- التناص القرآني

قد لفت القرآن انتباه خليل حاوي على نطاق أوسع وأصبح المحور الذي تتركّز عليه عدسة الشاعر في معظم تجاربه، فقد يتأرجح موقفه تجاه هذا المصدر الديني الإسلامي بين التوافق والتخالف في آنٍ. وإنه يحاول أن يستلهمه لتجسيد ما يهمّه من القضايا السياسية و الاجتماعية، خاصة أن الهزيمة العربية سنة ١٩٦٧ كان لها أثر بالغ في نفس الشاعر وشعره، و دفعته إلى أن يستلهم النصوص القرآنية في قصائده مراراً وتكراراً. فقصيدة " الأم الحزينة " من جملة هذه القصائد، فإنها جاءت كصورة لرعب الشاعر من النكسة.

والنظر في القصيدة المذكورة يكشف عن محاولة الشاعر لاستلهام التراث القرآني تجسيداً لهذه التجربة القوميّة حيث نقرأ :

ما لبيت القدس، بيت الله،
معراج النجوم
ما له لم يحمه سيف ملاكٍ
يمطي الريح و أبراج التخوم
يضرب الكفار، أبناء الأفاعي
من سدوم
ما حماة البيت، و العار يغنّي
و الضحايا تستباح
لم تر الجنّة في ظلّ الرماح
و يظلّ العار حيّاً في جفون الميت
حيّاً
تجلد الميت رؤاه و تذلّه. (١)

---

١ -خليل حاوي، *الديوان*، ص٣٩٥-٣٩٤.

إن الذي يهمّنا من المقطوعة السابقة هو أن الشاعر قام بالموازنة بين عرب الأمس وعرب الحاضر؛ فقد كان العربي في بدء الدعوة الاسلامية صاحب عزّة وكرامة، وكان الله العظيم يساعده في كل المجالات، فمعركة بدرخير مثال على مساعدة الرّب للمسلمين، لهذا جاء في الذكر الحكيم: ﴿**ولقد نصركم الله ببدر وأنتم أذلّة فاتّقو الله لعلّكم تشكرون. إذ تقول للمؤمنين ألنْ يكفيكم أن يُمدَّكم ربُّكم بثلاثة آلافٍ من الملَئِكة منزلين. بَلى إن تصبِروا وتَّتقوا ويأتوكم من فَورهم هذا يُمددْكم ربُّكم بخمسة آلافٍ من المَلَئِكة مُسوّمينَ**﴾[١]

هذا وإن القدس كان في بدء الدعوة الإسلامية مسرى محمد النبي (ص) حيث أسرى به الله تعالى من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى؛ لذلك نقرأ في القرآن : ﴿ **سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنّه هو السميع البصير** ﴾ [٢] أمّا اليوم فلقد عكس كلّ شيء؛ فإذا كان الله يساعد المؤمنين على الأعداء في الحروب كمعركة بدر، فإنّهم الآن متروكون في حرب العدوّ الصهيوني الغاصب، فاغتصبت أراضيهم. فإن كان البيت المقدّس مسرى النبي ومفخرة المسلمين، لكنّه وقع الآن فريسةَ أبناء الأفاعي من سدوم الذين هم متعطّشون لسفك دماء المسلمين! ثم لا يمكن غضّ النظرعن ضعف المسلمين في الوقت الراهن؛ فإذا كان النبي (ص) يأمرهم بالجهاد قائلاً : « الجنّة تحت ظلال السيوف » فالإنسان العربي لايهمّه الآن ما أمره النبي (ص) من الجهاد أمام العدو، لذلك حلّت وصمة العار بجبينه ولطّخ جبين تاريخه السابق، ودنّس عرضه القديم.

وإذا كانت الظروف هكذا، فليس بعجيب ألّا يقف الأمر عند ذلك، وتتعدّى إلى ما يعترف به الشاعر:

الجباه انطفأت وانطفأ السيف
وأضواء البروج،
ليس في الأفق سوى دخنة فحم
من محيط لخليج،

---

١ ـ*القرآن الكريم،آل عمران، آية ١٢٥ –١٢٣* .

٢ ـ*المصدر السابق، إسراء، آية ١* .

ليس في الأفق
سوى ضفّة نهر، و بيوت لا تبين
صدئت في خيم المنفى المفاتيح
بأيدي العائدين،
ليس في الأفق
سوى صمت السؤال
عن حماة القدس،
والعار المغنّى خلف آثار النعال.
وضميرُ الله صحراءٌ
وصمتٌ يترامى عبرَ صحراء الرمال.(١)

والمقارنة بين النص القرآني والنص الشعري تشفّ عن التناص العكسي الذي قام به الشاعر في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر. حيث تمثّل المقطوعة السابقة انحرافاً بالنص القرآني ليحدث بذلك مفاجأة القارئ ويسترعى انتباهه تجاه الإضمحلال الحضاري ويفهمه بأنّ الانسان العربي استكان في الهوان ويشعر بالمهانة. من ناحية أخرى قصد الشاعر بالتناص العكسي في سياقة نصه الشعري تعميق رؤيته المعاصرة في الموضوع الذي يطرحه وإثراء نصه فنيّاً وفكريّاً، وتعزيز موقفه من الاعتقادات التي يطرحها.

وإجمالاً فإنّ أن هذه المقطوعة الشعرية تحمل درجة كبيرة من الانزياح، ويرجع سببه في صياغة العبارة إلى اهتمام الشاعر في المقام الأوّل بالتركيز على الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتأزّمة للأوطان العربيّة.

مضافاً إلى ذلك أن لخليل حاوي قصيدة سمّاها " الكهف " مستلهماً مفهوم سورة الكهف من القرآن الكريم، إذ جاءت هذه السورة كأعظم تعبير عن الانبعاث بعد الموت وغلبة الحياة في الإسلام، حيث نقرأ في بعض آياتها : ﴿ **إذ أوى الفتيةُ إلى الكهفِ فقالوا ربّنا ءَاتِنا مِن لّدنك رحمةً و هيّئ لنا من أمرنا رشداً، فضربنا على ءاذانهم في الكهفِ سنينَ عدداً، ثُمّ بعثناهم لنعلم أيُّ الحِزبَينِ أحصى لما**

---

١ ـ خليل حاوي، *الديوان*، ص٣٩٨-٣٩٦.

لبثوا أمداً ﴾[١] ﴿ وإذ اعتزلتموهم وما يعبدون إلّا الله فأوُا إلى الكهف ينشر لكم ربّكم من رحمته ويهيّى لكم من أمركم مرفقاً ﴾[٢]

والشاعر « عاني القضيّة الحضاريّة معاناة حميمة وعميقة، فغدت هاجساً ذاتيّاً ووعياً يوميّاً حادّاً. وتحوّل في ضميره التوق القومي إلى انبعاث سبات الأمة العربيّة بعد قرون الشباب والانحطاط حلماً شخصيّاً، ضمّ العام والخاص في تجربة شعريّة تجلّت رموزاً ونماذج أصليّة و بنية أسطورية »[٣] لذلك لقّب بـــ « شاعر الانبعاث الأوّل ».

غير أن ما رآه شاعر الانبعاث في المجتمع العربي – وكأنّه نهضة – كان وهماً، وكان الشحم ورماً، وكان الانبعاث المزعوم مشوّهاً، وكان موتاً متنكّراً بألبسة الحياة[٤] خاصة أن مأساة الحرب اللبنانيّة وكارثة الغزو الإسرائيلي للبلاد العربيّة تقوّض ما تبقّى في ضمير الشاعر من ايمان قومي وانبعاثي. والواقع السياسي والاجتماعي المؤسف والانبعاث المشوّه، هوالدافع الرئيس إلى التناص العكسي والانزياح في الانبعاث القرآني الوارد في سورة " الكهف " حيث نرى الشاعر قائلاً :

وعرفت كيف تمطّ أرجلها الدقائق
كيف تجمد، تستحيل إلى عصور
وغدوت كهفاً في كهوف الشطِّ
يدمغ جبهتي
ليلٌ تحجّر في الصخور
وتركتُ خيل البحر تعلكُ
لحم أحشائي

---

١ ـ*القرآن، الكهف، آية١٢ – ٩*.

٢ ـ*المصدر السابق، ص١٦* .

٣ - *الديوان، مقدمة الديوان، ريتا عوض، ص٧*.

٤ ـ*عطا محمد أبو جبين، شعراء الجيل الغاصب، ص٢٨٢* .

تغيّبه بصحراء المدى

اللعنة الحمراءُ في شفتي
وفي شفتي التوجع والصلاة،
العار يفضح كهفي المطويَّ
في منفى الكهوفِ
وهل أصيح بمن يرجّي المعجزات
الساحرُ الجبار كان هنا ومات؟
من جثّة الجبارِ
كيف تبخّرت خِرَقٌ،
وكيف تكوّرت شبحاً غريبْ
يمضي و تنفضه الدروبُ إلى الدروب.
ماذا سوى كهفٍ يجوع، فم يبورْ
ويدٍ مجوّفةٍ تخطُّ و تمسحُ
الخطَّ المجوّفَ في فتور؟
هذي العقارب لا تدور،
ربّاهُ كيف تمطُّ أرجلها الدقائقُ
كيف تجمدُ، تستحيل إلى عصور!(١)

إنّ المقارنة بين المفهوم القرآني والمفهوم الشعري للكهف تدعونا إلى الاعتقاد بأن الكهف القرآني مكان أمن وراحة و يعتبر نعمة لسُكانه، لكنّ الكهف الشعري صحراء وزمن متجمّد، حيث تنهزم الحياة فيه ويقف الزمن وعقارب ساعته لاتدور أبداً.

تأسيساً على هذا الفهم فإنّ كهف خليل حاوي على النقيض من كهف القرآن الكريم نقمة عنيفة على الزمن المجمّد، الدائر في فراغ، بالنسبة لبني قومه، تستحيل الدقائق إلى عصور و يتحجّر الليل في الصخور، والإنسان القابع في كهفه على العكس من الإنسان المقيم في كهف القرآن، مشلولٌ

١ -خليل حاوي،*الديوان*،ص ٣١٤-٣٠٥.

بخيبته، تنخر الريح يده وتصفر في عروقه.[١] ولا يفوتنا أن نقول إن الشاعر أقام التناص القرآني الآخر في نفس القصيدة حيث قال :

ما يشتهي قلبي تجسده يدي
في الطين يخفق ما تغيبه الظنون
حور، يواقيت، عمارات
بضربة ساحر : « كوني تكون »[٢]

فالنص الشعري هذا يطالعنا بأن حاوي قام بالتناص مع آية : ﴿ **بديع السموات والأرض وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون** ﴾[٣] فالشاعر من خلال تناصه القرآني يبدو صاحب الرؤيا والحلم، حيث يأمل أن يصل إلى عيشٍ وديع بعيداً عن عيش شظفٍ.

إن خليل حاوي قد قام بالتحوير أو التناص العكسي في قصيدة "صلاة" مع القرآن الكريم وفيما يتعلق بالشيطان الرجيم، حيث خرج على المألوف القرآني بالنسبة إلى هذه الشخصيّة ووجد فيها جانباً إيجابيّاً، بينما القرآن يشير إلى موقف العصيان من جانب هذا العاصي لأمر الله، فأصبح مطروداً ملعوناً. فقد أشار الله تعالى في كتابه الكريم إلى هذه المسألة مراراً و تكراراً، كقوله تعالى : ﴿ **ولقد خلقناكم ثمَّ صوّرناكم ثمَّ قلنا للملئِكة اسْجدوا لآدمَ فسجدوا إلّا إبليسَ لم يكن من الساجدينَ. قال ما منعكَ ألّا تسجدَ إذْ أمَرتُك قال أنا خيرٌ منه خلقتني من نارٍ وخلقتهُ من طينٍ. قال فاهْبطْ منها فما يكونُ لك أن تتكبّرَ فيها فاخْرُجْ إنّك من الصّاغرينَ** ﴾[٤] و﴿ **فسجد الملائكة كلهم أجمعون. إلا إبليس أبى أن يكون مع الساجدين. قال يا إبليس ما لك ألّا تكون مع الساجدينَ. قال لم أكن لأسجدَ**

---

١ – *عبد المجيد الحرّ، خليل حاوي شاعر الحداثة و الرومانسية*، ص٩٠. و *جميل جبر، خليل حاوي*، ص٦٦.

٢ – *خليل حاوي، الديوان*، ص٣٠٩–٣٠٨.

٣ – *القرآن الكريم، البقرة*،١١٧.

٤ – *المصدر السابق، الأعراف*، ١٣–١١.

لبشرٍخلقته من صلصالٍ من حمإٍ مسنونٍ. قال فاخرجْ منها فإنّك رجيمٌ. وإنّ عليك اللّعنة إلى يوم الدينِ﴾[1]

أمّا الصورة الشعرية للشيطان فقد جاءت عكس الصورة القرآنيّة له، إذ أن الشاعر لسبب أو لآخر يوجّه إليه صلاته ويطلب إليه أن يساعده مصوّراً إيّاه قادراً على كلّ شيءٍ معطيّاً ما يحتاجه الشاعر، لذلك يكسر أفق التوقع للمتلقى بهذا التوظيف حيث نقرأ :

أعطني إبليس قلباً
يشتهي موت الصحابْ
أعطني ابليس قلباً يشتهي الموت التهابْ
وكفى ما خلّفتْ
من جثث الأموات أنياب الكلاب.
أعطني إبليس قلباً لا يهابْ
جبلاً يغمره هول المهاوي
وجنون الجن يحتلّ كهوفه
علّني ألقى خلاصاً
من قطيع يتفانى حول جيفهْ
غلّه يعلك أكباد الضحايا
يتفشّى لطخاً صفراً وزرقاً في بقايا
من جسومٍ شوّهت قبل الوفاةْ
وتعالت نخوة الفرسان
عن غلّ الخفافيش الطغاةْ[1]

---

١ – *المصدر السابق،الحجر، ٣٥ – ٣٠ .*

القراءة الفاحصة لشعر الشاعر والوقوف المتأنّي عنده تتيح لنا أن خليل حاوي حطّم النموذج الديني وعارض الموروث القرآني، عند التوسّل إلى الشيطان الملعون بدلاً من التوسّل إلى الله القادر المعطي! لذلك يمكن القول بأنّ صورة الشيطان هنا انزياحية وتحمل درجة كبيرة من التحوير.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو ما السبب الذي دعا الشاعرإلى أن يقوم بهذا التحوير؟ الحق أن الغرض الذي يرمي إليه الشاعر هو تقديم صورة سوداويّة للعا لم، فالشاعر يرى العا لم تحوّل بأسره جحيماً، لذلك يوجّه صلاته إلى إبليس، أمّا الله في رأيه فغاب تماماً. والطريف أنّ الشاعر «لا يصلي لإبليس طالباً الخلاص ولا يأمل في الإرتقاء إلى المطهر، لكنّه يطلب منه أن يرفعه إلى مرتبته، وأن يجعله مثله، ليطيق البقاء في ذلك الجحيم ويأنس بالحياة فيه ».(٢)

وأيّاً كان الأمر، فإنّ خليل حاوي شاعر وطني يحاول أن يكسب شعره أبعاداً وطنيّةً و قوميّةً، لذلك يغضب في الكثير الأكثر لتهاون الحكّام العرب تجاه الاحتلال والدمار الذي يسيطر على العا لم العربي بأسره. وعلى ضوء هذا التفسير يمكن القول بأنّ صلاته الموجهة إلى إبليس من نوع " مفارقة السخريّة "، ونقصد بها أن يأتي موقف « يناقض ما ينتظر فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للموجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها »(٣) ولعلّ هذه المفارقة مقصورة على السخريّة من المتثاقلين من أبناء الأمّة والحكّام لعدم اكتراثهم بالقتل والدمار في الوطن العربي، وعدم قيامهم للأخذ بالثأر من العدو الغاصب، والكلمات الموظّفة في هذه المقطوعة كموت الصحاب، جثث الأموات، أنياب الكلاب، جنون الجنّ، أكباد الضحايا، الخفافيش الطغاة و ... خير دليل على صحّة هذا المستنبط، ويجب على القارئ أن يتخذ هذه المسألة بعين الاعتبار.

---

١ – *خليل حاوي، الديوان*، ص٥٣١–٥٢٩.

٢ – *الديوان، المقدمة، ريتا عوض*، ص٣٢–٣١.

٣ – *سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية*، ص١٨.

٥- الخاتمة

يستفاد مما تقدّم أنّ التراث الديني بأشكاله المختلفة أساس خفيٌّ لقصائد خليل حاوي و جزء لايتجزأ منها، حيث يستلهمه الشاعر ويستند إليه محاولاً محو الثنائيّة بين النص القديم و الجديد، وبين العصر الماضي والحاضر. والنصوص الدينية تمثّل دوراً هامّاً في دواوين حاوي الشعريّة على أساس كونها مكوّنة دلاليّة بأنماطها المختلفة، وانطلق الشاعر نحوها لتحقيق الموضوعيّة. والقراءة الفاحصة لشعره والوقوف المتأنّي عنده تتيح لنا أن ندرك أنّ الشاعر أقام مع التراث الديني علاقة جدليّة تعتمد على التوافق والتخالف في آن. غير أن تناصه لم يكن مقتصراً على التكرار والامتصاص بل إنّه ركّز تركيزاً خاصّاً على التحوير، حيث جاء أكثر تناصاته الدينيّة عكسيّاً، وهذا يدفع المتلقى إلى التفكير والتعميق في نصوصه الشعرية، خاصةً إن الشاعر في تعامله الشعري مع التراث الديني ارتفع بهذا التراث من مدلوله المعروف إلى مستوى الرمز، وحاول من خلال رؤيته الشعوريّة أن يشحنه بمدلولات شعوريّة خاصة وجديدة.

ومن خلال النماذج المدروسة يمكن القول إنّ اكثر تناصات الشاعر له جذورٌ في القضايا السياسية والاجتماعية للوطن العربي، والشاعر يتحدّى به هذه القضايا، لذلك فإنّ تناصه الديني يقدّمه شاعراً سياسياً كبيراً من الدرجة الأولى، وهذا يفسّر لنا التزامه الشديد أمام قضايا الشعب العربي أوّلاً، واكترائه الشديد للانبعاث الحضاري ثانياً.

المصادر و المراجع

١ - *القرآن الكريم*

٢- *الكتاب المقدس* بعهديه القديم والجديد .

٣- الآمدي، *الموازنة بين أبي تمام والبحتري*، وزارة الثقافة، دمشق، **١٩٩٥**م.

٤- أبو جبين، عطامحمد، *شعراء الجيل الغاصب*، دار المسيرة، عَمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

٥- بنيس، محمد، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، **١٩٨٥**م.

٦- البيطار، يعقوب ومّيا، فاخر والعبدو، زكوان، «الموت والانبعاث في قصيدة "بعد الجليد " للشاعر خليل حاوي»، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد ٢٩، عدد ١، سورية، **٢٠٠٧**م.

٧- جبر، جميل، *شعراء لبنان خليل حاوي*، الطبعة الأولى، دار المشرق بيروت، **١٩٩١**م.

٨- حاوي، خليل، *ديوانه(الأعمال الشعرية الكاملة)*، دارالعودة، بيروت، **١٩٩٣**م.

٩- الحرّ، عبد المجيد، *الأعلام من الأدباء والشعراء خليل حاوي شاعر الحداثة والرومنسية*، دارالكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، **١٩٩٥**م.

١٠- حمود، محمد العبد، *الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها*، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، الطبعة الأولى، **١٩٩٦**م.

١١- خليل جحا، ميشال، *أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش*، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية، **٢٠٠٣**م.

١٢- رزّوق، أسعد، *الأسطورة في الشعر المعاصر*، دار الحمراء، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٠م.

١٣- الرواشدة، سامح، *فضاءات الشعرية*، الأردن، المركز القومي للنشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.

١٤- عزام، محمد، *النص الغائب (تجليات التناص في الشعرالعربي)*، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ،**٢٠٠١** م.

١٥- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل ، *الصناعتين* ، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم ، بيروت، المكتبة العصرية ، **١٩٨٦**م.

١٦- عشري زايد، علي، *استدعاء الشخصيات التراثية*، دار غريب، القاهرة، الطبعة الأولى، **٢٠٠٦**م.

١٧- عوض، ريتا، *أعلام الشعر العربي الحديث خليل حاوي*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، **١٩٨٣**م.

١٨- الغذامي ، عبدالله ، *ثقافة الأسئلة* ، مقالات في النقد و النظرية ، النادي الأدبي، جدّة ، الطبعة الأولى ،**١٩٩٢** م.

١٩- القيرواني ، ابن رشيق ، *العمدة في صناعة الشعر ونقده* ،ج ٢ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، **١٩٦٣**م.

٢٠- نشاوي، نسيب، *مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر*، دمشق، الطبعة الأولى، **١٩٨٠**م.

شروط عمل اسم الفاعل في العربية،

دراسة تطبيقية على الربع الأول من القرآن الكريم

الدكتور مالك يحيا*

الملخص

هذه دراسة تطبيقية تتناول دراسة اسم الفاعل في العربية من خلال الربع الأول من القرآن الكريم، وقد أبرزت الأسس التي انطلق منها العلماء، وبنوا عليها أحكامهم، كاشتراط المجاراة اللفظية والمعنوية مجرى الفعل المضارع أو كلتيهما معاً، وبينت تباين آرائهم في ذلك، والصور التي يكون فيها عاملاً، والتي لايكون.

وتوصلت إلى أن اسم الفاعل في اللغة العربية يترع إلى الإضافة في المستوى النحوي ليحقق نشاطاً اسمياً في بنيته يطابق ما تدل عليه من ثبوت صفة الفاعل، بصرف النظر عن الزمن الذي يشير إليه سياقه، وهو ما يفسر عليه مجيئه مضافاً.

ومن الملحوظ أنه لا تشابه بينهما لفظاً ولا معنى فهما مختلفان وضعاً، وكل ما بينهما من تشابه قائم على العمل، والعمل تسببه رائحة الفعل لا معنى الفعل، وهو ما يعني أن المجاراة اللفظية والمعنوية لا جدوى منها، ولا مسوغ ـــ إذن ـــ لحمل اسم الفاعل على الفعل المضارع.

كلمات مفتاحية: اسم الفاعل، القرآن الكريم، اللغة العربية.

المقدمة:

إن مسألة عمل اسم الفاعل من المسائل المختلف فيها بين النحاة، وقد وضعوا أساساً ينطلقون منه ويبنون عليه بقية الأحكام الفرعية، وهذا الأساس هو المجاراة اللفظية والمعنوية، بمعنى حمل اسم الفاعل على الفعل المضارع في اللفظ، وفي المعنى، غير أن هناك من النحاة من ركز على المجاراة اللفظية، ومنهم من ركز على المجاراة المعنوية مما أدى إلى ظهور خلاف في الفروع.

---

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين في سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٨٩/١٠/٥هـ.ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢٠هـ.ش

ويعد سيبويه على رأس من أجروا اسم الفاعل مجرى الفعل المضارع لفظاً ومعنى، وأنزلوه منزلته يقول: " هذا باب من اسم الفاعل الذي جرى مَجرى الفعل المضارع في المفعول في المعنى، فإذا أردت فيه من المعنى ما أردت في يَفْعُلُ كان نكرةً منوناً، وذلك قولك: هذا ضاربٌ زيداً غداً، فمعناه وعمله مثلُ: هذا يضربُ زيداً غدا. فإذا حدّثت عن فعلٍ في حين وقوعه غيرِ منقطعٍ كان كذلك، وتقول: هذا ضاربٌ عبدَ اللهِ الساعةَ، فمعناه وعمله مثلُ: هذا يضرِب زيداً الساعةَ " [١].

يقصد بالمعنى في هذا النص زمن المضارعة، الذي هو الحال أو الاستقبال، ويقصد بالعمل نصب المفعول به، كما يفهم من النص أن اسم الفاعل يعمل عمل الفعل المضارع إذا كان نكرة ومنوناً، فإذا عمل اكتسب الزمن الصرفي لصيغة المضارع، وهو إما الحال وإما الاستقبال، وشرط التنكير يقرب اسم الفاعل من الفعلية، ويبعده عن الاسمية، أي يجعله فعلاً، أما التنوين فهو يقربه من الاسمية لأن التنوين من لوازم الأسماء دون الأفعال، " وأما الدلالة الزمنية فتقربه من المضارع من دون الماضي والأمر" [٢].

والعمل بهذه الشروط هو الكثير الغالب في لغة العرب، يقول الفراء: " وأكثر ما تختار العرب التنوين والنصب في المستقبل " [٣].

وسار النحاة على نهج سيبويه في حمل اسم الفاعل على المضارع لفظاً ومعنى وعملاً [٤].

فعمل اسم الفاعل ـــ إذن ـــ مبني على أساس وهو المضارعة اللفظية والمعنوية، فإذا بطلت هذه المضارعة بطل كثير من الفروع التي بنيت على هذا الأساس؛ لأن العلة ـــ كما يقول الأصوليون ـــ تدور مع المعلول وجوداً وعدماً [٥].

ولا يعني الحمل هنا المطابقة بين اسم الفاعل والفعل المضارع، كما زعم النحاة، فالمادتان اللغويتان مختلفتان، فهما ـــ وإن كانتا متطابقتين من حيث العمل، وهو جوهر النظر النحوي القديم ـــ

---

[١] سيبويه، *الكتاب*، ١٦٤/١ .

[٢] – المطلبي، *مالك، الزمن واللغة*، ص١٤٦-١٤٧.

[٣] – الفراء، *معاني القرآن*، ٢٠٢/٢.

[٤] – ينظر: المبرد، *المقتضب*، ١١٣/٢، ١١٨-١١٩.

[٥] – العبادي، الإمام أحمد بن قاس، ص٣١.

مختلفان بما يسمى المميز الحدثي، فهو التجدد بالنسبة إلى الفعل والثبوت على طريق الصفة بالنسبة إلى صيغة (فاعل) [١].

وقد نبه سيبويه ـــ وهو صاحب المضارعة اللفظية والمعنى والعمل ـــ إلى هذا الاختلاف، يقول: " ويتبين لك أنها [٢] ليست بأسماء أنك لو وضعتها مواضعَ الأسماء لم يجز ذلك، ألا ترى أنك لو قلت إنْ يَضْرِبَ يأتينا، وأشباه هذا، لم يكن كلاماً ؟!، إلا أنها ضارعت الفاعل لاجتماعها في المعنى " [٣].

ومنه يمكننا القول: إذا ما كان اسم الفاعل والفعل المضارع مختلفين وضعاً، فلا مسوغ لحمل الأول على الثاني؛ لأنه لا يشبهه لفظاً ولا معنى، وكل ما بينهما من مشابهة قائمٌ على العمل، والعمل تسببه رائحة الفعل لا معنى الفعل، فلا معنى للقول ـــ إذن ـــ بالمجاراة اللفظية والمعنوية بينهما " [٤].

ومن الأحكام القائمة على المجاراة التي وضعها النحاة، اشتراطهم في اسم الفاعل المنون المجرد من (أل) الدلالة على الحال أو الاستقبال، والاعتماد على كلام سابق من نفي، أو استفهام، أو مبتدأ، أو موصوف، أو ذي حال. والاعتماد يعني أنه لا يعمل لضعفه، يقول ابن يعيش: " إن أصل العمل هو للأفعال كما أن أصل الإعراب إنما هو للأسماء، واسم الفاعل محمول على الفعل المضارع في العمل للمشابهة التي ذكرناها، كما أن المضارع محمول عليه في الإعراب، وإذا علم ذلك فليعلم أن الفروع أبداً تنحط من درجات الأصول، فلما كانت أسماء الفاعلين فروعاً على الأفعال كانت أضعف منها في العمل " [٥].

وقد أدى شرط الاعتماد إلى اختلاف النحاة القائلين به، إذ منهم مَنْ اشترط الاعتماد لمطلق العمل، ومنهم من اشترطه لعمل النصب، بينما لم يشترط ذلك الأخفش، والكوفيون مطلقاً [٦].

---

[١]- ينظر: حسان، تمام، *اللغة العربية معناها ومبناها*، ص٩٥.

[٢]- أي: الأفعال المضارعة.

[٣]- سيبويه، *الكتاب*، ١/ ١٤ .

[٤]- العبادي، الإمام أحمد بن قاسم، *رسالة في اسم الفاعل*، ص٣٨.

[٥]- ابن يعيش، شرح *المفصل*، ٧٩/٦.

[٦]- الأستراباذي، شرح *الكافية* ، ٢/ ٢٠٠.

وسوف يتناول البحث استعمالات اسم الفاعل العامل في الربع الأول من القرآن الكريم في ضوء آراء النحاة والمفسرين، مع ترجيح ما نظن أنه الصواب، بل جاء اسم الفاعل العامل على أوضاع مختلفة في السور موضوع الدراسة، كما يأتي:

١- مقترناً بـ (أل).

٢- رافعاً لما بعده.

٣- ناصباً لما بعده:

أ- مفرداً.

ب- مجموعاً.

٤- مضافاً:

أ- إلى الاسم الظاهر.

ب- إلى الضمير.

١- اسم الفاعل المقترن بالألف واللام:

اتفق جمهور النحاة على أن اسم الفاعل ذا الألف واللام يعمل مطلقاً من دون قيد أو شرط وفي كل الأزمنة، تقول: " جاء الضاربُ زيداً أمسِ، أو الآن أو غداً، وذلك أن (أل) في نظر النحاة موصولة؛ بمعنى (الذي)، و(ضارب) حل محل (ضَرَبَ) إذا كان المعنى ماضياً، و(يضرب) إذا كان المعنى مراداً به الحال أو الاستقبال، فهو عندهم بمنزلة الفعل، والفعل يعمل في كل الأزمنة فكذلك ما كان بمنزلته "[١].

ورد هذا النمط في موضعين:

- في سورة آل عمران (١٣٤): ﴿ **الَّذِينَ يُنْفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ** ﴾.

- وفي سورة النساء (١٦٢): ﴿ **وَالْمُقِيمِينَ الصَّلاةَ وَالْمُؤْتُونَ الزَّكَاةَ** ﴾.

---

[١] سيبويه، *الكتاب*، ١/١٨١-١٨٣.

وثمة قراءة أخرى لابن أبي إسحاق والحسن، رويت عن أبي عمر (والمقيمي الصلاةَ) بالنصب. قال أبو الفتح: " أراد المقيمين، فحذف النون تخفيفاً " [١].

فإذا نظرنا إلى اسم الفاعل في هاتين الآيتين من خلال قول سيبويه "هو الضاربُ زيداً والرّجل، لا يكون فيه إلا النصبُ؛ لأنّه عمل فيهما عمل المنوَّن، ولا يكون: هو الضاربُ عمروٍ.... " [٢].

وجدنا أن أسماء الفاعلين (الكاظمين، والمقيمين، والمؤتون) قد عمل كل منهما النصب كـالمنون، وهو بدل من (الذي والفعل المضارع)، فـ (الضارب زيداً والرجل) من منظور سيبويه بمعنى (الذي يضرب زيداً والرجل)، وقياساً عليه يكون معنى (الكاظمين والعافين والمقيمين والمؤتون) الذين يكظمون الغيظ، ويعفون عن الناس، ويقيمون الصلاة ويؤتون الزكاة.

والدلالة الزمنية مع المضارعة في نص سيبويه إما للحال، وإما للاستقبال، لكنه يوجد في الآيتين قرينة معنوية توحي بأن المعنى يصلح للأزمنة الثلاثة، فكظم الغيظ والعفو عن الناس، وإقامة الصلاة وإيتاء الزكاة، صفات يفترض ارتباطها بالإنسان ودوامها معه في مطلق الزمن، مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل صفة من هذه الصفات.

وإذا أنعمنا النظر في هذه الآية: ﴿ **الَّذِينَ يُنفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ** ﴾ نكتشف نكتة بلاغية، وأسلوب تعبير يشع في القرآن الكريم، وهو الالتفات [٣].

وله مجالات عديدة منها الصيغ، وقد تحقق في هذه الآية بتخالف بين صيغة الفعل والاسم، فكل منهما له خصوصيته في أداء المعنى [٤].

فالتعبير عن صفة الإنفاق بصيغة المضارع ثم العدول عنها إلى صيغة اسم الفاعل في التعبير عن كظم الغيظ والعفو عن الناس أمر يتطلبه السياق، ذلك أن الفعل يفيد التجدد والتغير باختلاف الأحوال والظروف. وأن الصورة المثلى لصفة الإنفاق لا تتحقق إلا بالتجدد مرة بعد مرة، وعلى عكس ذلك في

---

[١] ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني، ٨/٢.

[٢] سيبويه، *الكتاب*، ١٨٢/١.

[٣] الزركشي، *البرهان في علوم القرآن*، ٣٢٥/٣-٣٢٦.

[٤] الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، ص١٣٣.

كظم الغيظ والعفو عن الناس، فهما صفتان لا تتحققان إلا بالثبات عليهما، وتعويد النفس على الصبر والتمسك بهما، وهو أمر ينافي اقتضاء التجدد، مجيء الاسم بدلاً من الفعل لخصوصية الثبات فيه.

٢- اسم الفاعل الرافع لما بعده:

ذكرنا أن اسم الفاعل يجري مجرى فعله في العمل لزوماً وتعدياً وفق شروط وضعها العلماء [١]، وقد ورد رافعاً لما بعده في أربعة مواضع:

- في سورة البقرة، في قوله تعالى: ﴿**إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا**﴾ [٦٩]، ﴿**وَمَنْ يَكْتُمْهَا فَإِنَّهُ آثِمٌ قَلْبُهُ**﴾ [٢٨٣].
- وفي سورة النساء: ﴿ **رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا** ﴾ [٧٥].
- وفي سورة الأنعام: ﴿ **وَالزَّرْعَ مُخْتَلِفاً أُكُلُهُ** ﴾ [١٤١].

جاء معمول اسم الفاعل في هذه الأمثلة اسماً ظاهراً، وهو الأحسن ــ كما يرى العلماء ــ إذا توافرت الشروط [٢].

نكتفي بدراسة مثالين لنعرف بعض الجوانب اللغوية المحيطة باسم الفاعل وبمعموله. ففي قوله تعالى: ﴿ **إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ** ﴾ [البقرة: ٦٩]، ذكر في إعراب (لونها) وجوه [٣]، أحدها: أنه فاعل مرفوع بــ (فاقع). وثانيها: أنها مبتدأ وخبرها (فاقع). وثالثها: أنه مبتدأ وجملة (تسر الناظرين) خبر، واختار الزمخشري [٤]، وأبو حيان [٥]، والألوسي [٦] الوجه الأول، لأنه جار على نظم كلام العرب، ولا يحتاج إلى تقديم ولا تأخير، ولا إلى تأويل.

وقد جاء (فاقعٌ) بصيغة المذكر مع أنه صفة لمؤنث؛ لأنه رفع السببي وهو مذكر(أي اللون). فاللون مرتفع بــ (فاقع)، ارتفاع الفاعل و(اللون) من سببها وملتبس بها، فلم يكن فرق بين قولك:

---

[١] - ابن هشام، شرح *شذور الذهب*، ص٤٦١-٤٦٥.

[٢] - ينظر: ابن هشام، شرح *شذور الذهب*، ص٤٦١-٤٦٥.

[٣] - أبو حيان، *تفسير البحر المحيط*، ٢٥٢/١.

[٤] - الزمخشري، *الكشاف*، ٢٨٧/١.

[٥] - أبو حيان، *البحر المحيط*، ٢٥٢/١.

[٦] - الألوسي، *روح المعاني*، ٢٨٩/١.

صفراء فاقعة وصفراءٌ فاقع لونها [١]. وهذا شبيه بقولك: جاءتني امرأة حسن أبوها. واستعيض عن الفعل (فقع) باسم الفاعل (فاقع) ؛ لأن اللون من الأشياء الثابتة، التي لا تتجدد، ولهذا ناسبه الاسم بخلاف الفعل، فهو يشعر بالحدوث والتجدد [٢].

وفي قوله تعالى: ﴿ **رَبَّنَا أَخْرِجْنَا مِنْ هَذِهِ الْقَرْيَةِ الظَّالِمِ أَهْلُهَا** ﴾ [٣]، نشير إلى أن النعت السببي يكون مفرداً، ويتبع منعوته في اثنين من خمسة: في واحد من التعريف والتنكير، وواحد من أوجه الإعراب؛ الرفع والنصب والجر، كما يراعى في تذكيره وتأنيثه ما بعده، فهو شبيه بالفعل مع الاسم الظاهر، حتى إن كان منعوته خلاف ذلك [٤].

والآية التي ندرسها جاءت الصفة فيها مذكراً (الظا لم) والموصوف مؤنثاً (القرية)، سببه أن الصفة ذكرت مراعاة لما بعضها، فقد أسندت إلى (أهل)، وطابقت المنعوت (أي القريــة) في إعرابــه، فقد أسندت إلى (أهل) وطابقت المنعوت (أي القرية) في إعرابه (وهو الجر)؛ لأنها صفته كقولك: مررتُ بالرجــلِ الواسعة داره، وقولك: مررت برجل حســنة عينه [٥].

فكل اسم فاعل جاء على غير من حوله، فتذكيره وتأنيثه بحسب الاسم الظاهر الذي عمل فيه [٦].

ولو أنثت الصفة فقيل: (الظالمة) لجاز، لأن الأهل يذكر ويؤنث، ولو جاءت الصفة جمعاً مذكراً سالماً (أي الظالمين أهلها)، لجاز أيضاً، وذلك على لغة (أكلوني البراغيث)[٧]. ومنه قوله تعالى: ﴿ **وَأَسَرُّوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا** ﴾ [الأنبياء: ٣]. " وذكر في إعراب (الذين) ثلاثة أوجه:

---

[١] – الزمخشري، *الكشاف*، ٢٨٧/١.

[٢] – العكبري، *إملاء ما منّ به الرحمن*، ٤٢/١.

[٣] – قرأ عبد الله (أخرجنا من القرية التي كانت ظالمة) . ينظر: الفراء، *معاني القرآن*، نجاتي وآخرين، ٢٧٧/١.

[٤] – ظفر جميل أحمد، *النحو القرآني قواعد وشواهد*، ص٤٦٢ .

[٥] الفراء، *معاني القرآن*، ٢٧٧/١ .

[٦] العكبري، *إملاء ما من به الرحمن*، ١٨٧/١ .

[٧] الزمخشري، *الكشاف*، ٥٤٣/١ .

أحدها: الرفع، وفيه أربعة أوجه: أحدها أن يكون بدلاً من الواو في (أسروا). والثاني: أن يكون فاعلاً، والواو حرف للجمع، لا اسم. والثالث: أن يكون مبتدأ، والخبر (هل هذا)، والتقدير يقولون: (هل هذا). والرابع: أن يكون الخبر مبتدأ محذوف، أي (هم الذين ظلموا).

والوجه الثاني: أن يكون منصوباً على إضمار (أعني).

والثالث: أن يكون مجروراً صفة للناس" [١].

وفي هذه الآية نكتة بلاغية حسنة رأينا من الفائدة ذكرها، وهي أن كل قرية ذكرت في القرآن ينسب الظلم إليها بطريق المجاز، نحو قوله تعالى: ﴿ **وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَداً مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ** ﴾ [النحل: ١١٢]، وقوله تعالى: ﴿ **وَكَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ بَطِرَتْ مَعِيشَتَهَا** ﴾ [القصص: ٥٨]، غير أن القرية المذكورة في سورة النساء، فقد نسب الظلم إلى أهلها على الحقيقة؛ لأن المراد بها مكة، و لم ينسب إليها تشريفاً لها [٢].

٣- اسم الفاعل الناصب لما بعده:

أ- المفرد:

ورد مفرداً ناصباً لما بعده في ستة مواضع:

أربعة في سورة البقرة:

- ﴿ **وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً** ﴾ [البقرة: ٣٠].
- ﴿ **وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ** ﴾ [البقرة: ٧٢].
- ﴿ **إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً** ﴾ [البقرة: ١٢٤].
- ﴿ **وَمَا أَنْتَ بِتَابِعٍ قِبْلَتَهُمْ وَمَا بَعْضُهُمْ بِتَابِعٍ قِبْلَةَ بَعْضٍ** ﴾ [البقرة: ١٤٥].

وواحد في سورة آل عمران:

---

[١] العكبري، *إملاء ما منَّ به الرحمن*، ٧١/٢ .

[٢]- الفراء، *معاني القرآن*، ٢٧٧/١ .

– ﴿ وَجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا ﴾ [٥٥].

وواحد في سورة المائدة:

– ﴿ مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ ﴾ [٢٨].

جاءت لفظة (قبلة) في الآية (١٤٥) من سورة البقرة مثلاً، مفعولاً به لاسم الفاعل (تابع) وقد ورد مضافاً عند بعض القراء منهم عيسى بن عمر، أي إن إعمال اسم الفاعل هنا بمعنى إضافته، وكل فصيح [١].

وفي قوله تعالى: ﴿ وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ ﴾ [البقرة: ٧٢]، جاءت (ما) في الآية السابقة، مفعولاً به لاسم الفاعل (مُخْرِجٌ) الذي يدل على الحال والاستقبال، لكن يجوز صرف اسم الفاعل إلى غير الاستقبال بدلالة القرائن، فيجوز إعمال اسم الفاعل مفسراً له بالماضي، بأنه على حكاية الحال، كقوله تعالى: ﴿ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ ﴾ [الكهف: ١٨]، وقوله: ﴿ وَاللَّهُ مُخْرِجٌ مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ﴾[٢] [البقرة: ٧٢].

كما أن لفظة (يدي) في الآية الثامنة والعشرين من سورة المائدة معمول اسم الفاعل (باسط) الذي ورد في قراءة جناح بن حبيش بغير تنوين، أي بإضافة اسم الفاعل إلى مفعوله [٣].

لهذا يغلب على التنوين أن يكون علامة على الاستقبال، وإذا لم تذكر قرينة واضحة تصرفه لغير الاستقبال يعتبر التنوين قرينة عليه.

ب– المجموع:

من العلل التي أعمل بها النحاة اسم الفاعل مثنى ومجموعاً فكرة المجاراة اللفظية، أي حمله على الفعل علماً بأن الفعل لا يثنى ولا يجمع، وقبوله لعلامتي التثنية والجمع هو من باب الاتساع، وإفادة

---

[١] عضيمة، محمد عبد الخالق، *دراسات لأسلوب القرآن الكريم*، ٣/٥٧٠ .

[٢] الحلبي، السمين، *الدر المصون*، ٦/٥٨٢ .

[٣] عضيمة، محمد عبد الخالق، *دراسات لأسلوب القرآن الكريم*، ٣/٥٧٠ .

التعبير عن العدد[1]. فالعلامتان في الفعل تدلان على تثنية الفاعل وجمعه، وكل منهما ضمير بيّنٌ، وهما حرفان في أسماء الفاعلين، وعلامتا تثنية، وجمع فحسب.

فسيبويه يعمله مثنى وجمعاً، يقول: " إذا ثنيتَ أو جمعت فأثبت النون قلت: هذا الضاربان زيداً، وهؤلاء الضاربون الرجلَ، لا يكون فيه غير هذا؛ لأن النون ثابتة، ومثل ذلك قوله عز وجل: ﴿وَالْمُقِيمِينَ الصَّلَاةَ وَالْمُؤْتُونَ الزَّكَاةَ﴾[النساء:١٦٢]"[2].

وتبعه من جاء بعده من النحاة متقدميهم [3]، ومتأخريهم [4]، وبالاستناد إلى ما قاله القدماء يفهم أن كل الأحكام والشروط الخاصة باسم الفاعل المفرد تسري عليه باطراد، إذا كان مثنى أو جمعاً لمذكر أو لمؤنث بنوعيهما السالم والمكسر في العمل وعدمه، اقترن بـ (أل) أو لم يقترن " [5].

و لم يرد في السور المدروسة مثنى ناصباً للمفعول، بينما ورد مجموعاً عاملاً للنصب في الاسم الظاهر في أربعة مواضع:

- واحد في سورة آل عمران: ﴿ وَالْكَاظِمِينَ الْغَيْظَ ﴾ [١٣٤].
- واثنان في سورة النساء: ﴿ وَالْمُقِيمِينَ الصَّلَاةَ وَالْمُؤْتُونَ الزَّكَاةَ ﴾ [١٦٢].
- وواحد في سورة المائدة: ﴿ وَلَا آمِّينَ الْبَيْتَ الْحَرَامَ ﴾ [٢].

فكل من (الغيظ والصلاة والزكاة والبيت) مفعول لاسم الفاعل السابق له، أي (الكاظمين والمقيمين والمؤتون وآمّين) على الترتيب. مع الإشارة إلى أن أسماء الفاعلين عملت النصب ـــ وهي مجموعة ـــ من دون قيد أو شرط، فما يسري على اسم الفاعل المفرد يسري على المجموع باطراد.

٤- اسم الفاعل المضاف:

[1]- سلوم، تامر، *نظرية اللغة والجمال في النقد العرب*، ص٧٠-٧١ .

[2]- سيبويه، *الكتاب*، ١/١٨٣ .

[3]- انظر مثلاً : *المبرد في المقتضب*، ٤/١٤٩ .

[4]- انظر مثلاً : *ابن يعيش في شرح المفصل*، ٦/٤٧ .

[5]-حسن، عباس، *النحو الوافي*، ٣/٢٥٧ .

الإضافة نسبة وارتباط بين شيئين ليكونا بمترلة شيء واحد، فيكتسب الأول من الثاني ما له من صفات وخصائص كالتعريف والتخصيص، ولذلك يحذف التنوين من المضاف؛ لأنه (أي التنوين) علامة التنكير والإضافة علامة التعريف أو التخصيص، ومن ثم فالتنوين والإضافة لا يجتمعان [١]. وإذا ما كانت الإضافة تفيد التعريف، فإن المضاف يكون حكماً مجرداً من (أل) حتى لا يجتمع تعريفان، وليس في العربية اسم معرف بالإضافة أو مخصص بها، إلا وهو مجرد من (أل) [٢].

والإضافة عند النحاة قسمان:

١-معنوية أو (محضة)، وهي الإضافة التي يكتسب فيها المضاف من المضاف إليه تعريفاً أو تخصيصاً.

٢-لفظية أو (غير محضة)، وهي عكس الأولى، والقصد منها ــ في رأي العلماء ــ التخفيف وتتمثل في إضافة الوصف إلى فاعله أو مفعوله، ولا يكتسب من أي منهما تعريفاً أو تخصيصاً، ويتحقق التخفيف بحذف التنوين.

ويرى مهدي المخزومي " أن التخفيف ليس غرضاً تُرتكب الإضافة من أجله، وليس حذف التنوين تخفيفاً، ولو كان الأمر كذلك لما استعمل الوصف منوناً في حال؛ لأن كثرة الاستعمال تتطلب التخفيف، وما دام التنوين ثقيلاً ــ على رأي النحاة ــ فيجب حذف التنوين منها دائماً تحقيقاً للتخفيف الذي يتطلبه الاستعمال. والحق أيضاً أن هذه الأوصاف أفعال حقيقية لها معاني الأفعال، ولها دلالتها على الزمان، ولكن الزمن مدلول عليه بها زمان دائم مستمر، فإذا أريد إلى تخصيص زمان الوصف أضيف أو نوّن، فإن أضيف خلص للزمان الماضي، وإن نوّن خلص للمستقبل " [٣].

وقد ورد اسم الفاعل مضافاً إحدى وأربعين مرة، منها ما أضيف إلى الاسم الظاهر، ومنها ما أضيف إلى الضمير.

أ- المضاف إلى الاسم الظاهر:

---

[١] - المخزومي، مهدي، *في النحو العربي قواعد وتطبيق*، ص١٧٢-١٧٣ .

[٢] - *المرجع نفسه*، ص١٧٣ .

[٣] *المرجع نفسه*، ص١٧٨ .

ذهب القائلون بالمجاراة اللفظية إلى أن اسم الفاعل المجرد من (أل) والتنوين والنون التي هي عوض عن التنوين في الاسم المفرد إذا أضيف بمعنى الحال والاستقبال فهو على نية النون والتنوين، وإنما حذف استخفافاً، يقول سيبويه: " واعلم أن العرب يستخفون فيحذفون التنوين والنون، ولا يتغيّر من المعنى شيء، وينجرّ المفعول لكفّ التنوين من الاسم، فصار عمله في الجرّ، ودخل في الاسم معاقباً للتنوين، فجرى مجرى غلام عبد الله في اللفظ، لأنه اسمٌ وإن كان ليس مثله في المعنى والعمل، وليس يغيّر كفّ التنوين، إذا حذفته مستخفاً، شيئاً من المعنى ولا يجعله معرفة، فمن ذلك قوله عز وجل: ﴿ **كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ** ﴾ [آل عمران: ١٨٥] و﴿ **إِنَّا مُرْسِلُو النَّاقَةِ** ﴾ [القمر: ٢٧]، و﴿ **وَلَوْ تَرَى إِذِ الْمُجْرِمُونَ نَاكِسُو رُؤُوسِهِمْ** ﴾ [السجدة: ١٢]، و﴿ **غَيْرَ مُحِلِّي الصَّيْدِ** ﴾ [المائدة: ١]، فالمعنى معنى ﴿ **وَلا آمِّينَ الْبَيْتَ الْحَرَامَ** ﴾ [المائدة: ٥] " [١].

يفهم من النص السابق أن سيبويه حمّل معنى الآيات السابقة معنى الآية الأخيرة (ولا آمين البيت الحرام).

جعل حذف التنوين من أسماء الفاعلين على الاستخفاف، وهو ما يعني أن التنوين منوي بل هو أصل، يقول: " والأصل التنوين " [٢].

وقد ورد اسم الفاعل مضافاً إلى الاسم الظاهر سبعاً وعشرين مرة:

- واحدة في سورة الفاتحة: ﴿ **مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ** ﴾ [٤].
- واثنتان في سورة البقرة:

﴿ **الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ مُلاقُو رَبِّهِمْ** ﴾ [٤٦].

﴿ **ذَلِكَ لِمَنْ لَمْ يَكُنْ أَهْلُهُ حَاضِرِي الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ** ﴾ [١٩٦].

- وأربع في سورة آل عمران:

﴿ **رَبَّنَا إِنَّكَ جَامِعُ النَّاسِ لِيَوْمٍ لا رَيْبَ** ﴾ [٩].

﴿ **قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ** ﴾ [٢٦].

﴿ **كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ** ﴾ [١٨٥].

---

[١]- سيبويه، *الكتاب*، ١/١٦٥-١٦٦ .

[٢]- *المصدر نفسه*، ١٦٨/١ .

﴿ وَجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا ﴾ [٥٥].

– وأربع في سورة النساء:

﴿ وَلا مُتَّخِذَاتِ أَخْدَانٍ ﴾ [٢٥].

﴿ وَلا جُنُباً إِلَّا عَابِرِي سَبِيلٍ ﴾ [٤٣].

﴿ الَّذِينَ تَتَوَفَّاهُمُ الْمَلائِكَةُ ظَالِمِي أَنْفُسِهِمْ ﴾ [٩٧].

﴿ إِنَّ اللَّهَ جَامِعُ الْمُنَافِقِينَ وَالْكَافِرِينَ فِي جَهَنَّمَ ﴾ [١٤٠].

– وخمس في سورة المائدة:

﴿ إِلَّا مَا يُتْلَى عَلَيْكُمْ غَيْرَ مُحِلِّي الصَّيْدِ ﴾ [١].

﴿ وَلا مُتَّخِذِي أَخْدَانٍ ﴾ [٥].

﴿ لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلاثَةٍ ﴾ [٧٣].

﴿ هَدْياً بَالِغَ الْكَعْبَةِ ﴾ [٩٥].

– وإحدى عشرة في سورة الأنعام:

﴿ فَاطِرِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾ [١٤].

﴿ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ ﴾ [٧٣].

﴿ وَهَذَا كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ مُبَارَكٌ مُصَدِّقُ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ ﴾ [٩٢].

﴿ وَالْمَلائِكَةُ بَاسِطُو أَيْدِيهِمْ ﴾ [٩٣].

﴿ إِنَّ اللَّهَ فَالِقُ الْحَبِّ وَالنَّوَى ﴾ [٩٥].

﴿ وَمُخْرِجُ الْمَيِّتِ مِنَ الْحَيِّ ﴾ [٩٥].

﴿ فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَاعِلَ اللَّيْلَ سَكَناً ﴾ [٩٦].

﴿ لا إِلَهَ إِلَّا هُوَ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ ﴾ [١٠٢].

﴿ وَذَرُوا ظَاهِرَ الْإِثْمِ وَبَاطِنَهُ ﴾ [١٢٠].

﴿ ذَلِكَ أَنْ لَمْ يَكُنْ رَبُّكَ مُهْلِكَ الْقُرَى بِظُلْمٍ ﴾ [١٣١].

ففي قوله تعالى: ﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ﴾ [آل عمران: ١٨٥]، جاء اسم الفاعل (ذائقة) من فعل متعد (ذاق)، ووقع خبراً لـ (كل)، ولفظ الذوق في القرآن الكريم كثيراً ما يستعمل في العذاب [١]، وفي (ذائقة الموت) استعارة؛ لأن حقيقة الذوق ما يكون بحاسة اللسان [٢].

يرى الزجاج أن (ذائقة) في الآية ليست مضافة إلى الموت ؛ لأنها إن أضيفت صارت معرفة، ومن ثم لا يمكن أن تقع خبراً عن (كل)؛ لأنه لا يأتي المبتدأ نكرة والخبر معرفة [٣]، لكن المعرفة هنا مفترضة ؛ لأن إضافة اسم الفاعل من باب الإضافة غير المحضة التي تفيد الاسم تخصيصاً، لا تعريفاً.

وقال الفراء بإضافتها، ولو نونت ونصب ما بعدها أي كلمة (الموت) جاز ذلك [٤]، وهو ما يفهم منه أن اسم الفاعل إذا نون، وأُعمِل فيما بعده أو أضيف إضافة غير محضة، فهو في كلتا الحالتين دال على الحال أو الاستقبال وغالباً ما يضيفونه إذا كان بمعنى الماضي، إلا أنهم قد يعملونه وهو بمعنى الماضي، وهذا ما يقول به الكوفيون خلافاً للبصريين الذين يذهبون إلى أن اسم الفاعل إما أن يفيد الماضي ولا يكون ذلك إلا بإضافته إضافة محضة تفيد التعريف، وإما أن يفيد الحال، والاستقبال ولا يكون هذا إلا بإعماله وتنوينه أو بإضافته إضافة غير محضة لا تفيد تعريفاً [٥].

وسار القرطبي على نهج الكوفيين فقال بإضافتها أيضاً (أي إضافة ذائقة إلى الموت)، ذلك أن اسم الفاعل عنده على ضربين: بمعنى المضي وبمعنى الاستقبال، فإذا أردت الذي بمعنى المضي أضفته إضافة محضة، كقولك: هذا ضارب زيد، وقاتل بكر أمسِ، لأنه يجري مجرى الاسم الجامد وهو العلم، نحو: غلام زيد، وصاحب بكر، وإن أردت الذي بمعنى الاستقبال جاز الجر والنصب والتنوين ؛ لأنه يجري مجرى الفعل المضارع، فإن كان من لازم بقي لازماً، نحو: قائم زيد، وإن كان من متعد عُدّي ونصب به، نحو: زيد ضارب عمراً، ويضرب عمراً، كما أجاز حذف التنوين مع الإضافة للتخفيف، بمعنى أن التنوين والعمل كحذف التنوين مع الإضافة في إفادة الحال ما دامت الإضافة غير محضة [٦].

١- الأصفهاني، *المفردات في غريب القرآن*، ص١٨٢ .

٢- الصابوني، محمد علي، *صفوة التفاسير*، ١/ ٢٥٠ .

٣- الزجاج، *إعراب القرآن* ، ١٢/ ١٦٠ .

٤- الفراء ، *معاني القرآن* ، ٢/ ٢٠٢ .

٥- *المصدر نفسه* ، ٢/ ٢٠٢ .

٦- القرطبي ، *الجامع لأحكام القرآن* ، ٤/ ٢٩٧-٢٩٨ .

وقرأها اليزيدي والأعمش ويحيى وابن إسحاق على الأصل، أي بالتنوين والنصب[١]. حجتهم في ذلك أنها لم تذق الموت بعد، كما قرأها الأعمش من دون تنوين مع النصب، أي (ذائقة الموت)، وهي قراءة شاذة [٢]. ومثل هذا قول أبي الأسود:

فَأَلفيتُهُ غَيرَ مُستَعتِبٍ ... وَلا ذاكِرِ اللَّهَ إِلاّ قَليلاً

حذف التنوين لالتقاء الساكنين كقراءة من قرأ (قل هو الله أحد الله الصمد) بحذف التنوين من أحد [٣]، وسيبويه إنما يجوز هذا في الشعر [٤]، والمبرد يجوزه في الكلام [٥].

ولا يعني في كل ما تقدم أن نقدر في كل اسم فاعل مضاف أن تكون إضافته غير محضة فيكون عاملاً، ويدل على الحال، ولا يفيد التعريف أو تكون إضافته محضة، فيكون ملغى، ويدل على الماضي ويفيد التعريف، فكل ذلك يعود إلى القرينة والسياق [٦].

وفي قوله تعالى: ﴿ **فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَاعِلَ اللَّيْلَ سَكَناً** ﴾ [الأنعام: ٩٦]، الإصباح بكسر الهمزة: مصدر أصبح يصبح إصباحاً، والأصباح بفتحها [٧]صبح كل يوم، وهو جمع صبح كفعل وأفعال [٨].

وقد قرئ (خالق وجاعل) بالنصب على المدح، وقرأ النخعي (فَلَقَ وجَعَلَ) ماضيين [٩].

---

[١]- *المصدر نفسه* ، ٢٩٧/٤ .

[٢]- عضيمة ، محمد عبد الخالق، *دراسات في أسلوب القرآن الكريم* ، ٥٧٤/٣ .

[٣]- الفراء ، *معاني القرآن* ، ٢/ ٢٠٢ .

[٤]- سيبويه ، *الكتاب* ، ١٦٩/١ .

[٥]- المبرد ، *المقتضب* ، ٣١٢/٢-٣١٤ .

[٦]- الزعبلاوي، صلاح الدين، *مع النحاة*، ص١٩٧ .

[٧]- وبها قرأ الحسن وعيسى بن عمر وأبو رجاء ، ينظر: *البحر* ، ١٨٥/٤ .

[٨]- الفراء، *معاني القرآن*، ٣٤٦/١ .

[٩]- الزمخشري، *الكشاف*، ٣٨/٢ .

و(الليل) في موضع نصب في المعنى بدليل مجيء كلمتي (الشمس والقمر) منصوبتين لما فرق بينهما بكلمة (سكنا)، فإن لم يفرق بينهما بشيء آثروا الخفض، وقد يجوز النصب إن لم يفرق بينهما دليل ذلك قول أحدهم [1]:

بينا نحنُ نطلُبُه أتانا مُعَلِّقَ شكوةٍ وزِنادَ راعِ [2]

فنصب (زناد) على الرغم من أنها معطوفة على (شكوة) وهي مجرورة بالإضافة، غير أنها في موضع نصب في المعنى، فهو مفعول اسم الفاعل (معلق) فعندما جاء نكرة وغير منوّن أضيف إضافة محضة. يقول الفراء: " وتقول: أنت آخذ حقك وحق غيرك، فتضيف في الثاني، وقد نونت في الأول ؛ لأن المعنى في قولك: أنتَ ضارب زيداً وضارب زيد سواء، وأحسن ذلك أن تحول بينهما بشيء، كما قال امرؤ القيس:

فظَلَّ طُهاةُ اللَّحم مِن بينِ منضجٍ صَعيفَ شواءٍ أو قَديرٍ معجَّلِ

فنصب (الضعيف) وخفض (القدير) على ما قلت لك [3].

ويقول العكبري: " وجاعل الليل مثل فالق الإصباح في الوجهين، و(سكنا) مفعول (جاعل) إذا لم تعرفه، وإن عرفته كان منصوباً بفعل محذوف، أي جعله ساكناً... و(الشمس) منصوب بفعل محذوف أو بجاعل إذا لم تعرفه، وقرئ في الشاذ بالجر عطفاً على الإصباح، أو على الليل و(حسبانا)... وانتصابه كانتصاب (سكنا) " [4].

ويفهم من كلامه أن (التعريف) عنده الإضافة الحقيقة، ومن ثم يكون اسم الفاعل (جاعل) بمعنى المضي، فلا يعمل على مذهب البصريين وهو ما دعاه إلى القول بتقدير فعل محذوف، هو الناصب

---

[1] - نسبه سيبويه إلى رجل من قيس عيلان، انظر : *الكتاب*، ١/ ١٧٠ .

[2] - وردت في الكتاب (وَفْضَةٍ)، انظر: *الكتاب* : ١٧١/١ .

[3] - الفراء، *معاني القرآن* ، ٣٤٦/١ ، وانظر: سيبويه، *الكتاب*، ١٧٤/١-١٧٥ .

[4] - العكبري، *إملاء ما منّ به الرحمن*، ٢٥٤/١ .

لـ (سكنا)، أما إذا لم تضفه إضافة حقيقية، وهو ما عبر عنه بـ (إذا لم تعرفه)، فعندها يكون (الليل) منصوباً في المعنى، كمفعول أول لجعل، و(سكنا) مفعولاً ثانياً، وقاس عليه (حسبانا).

ويشير ابن خالويه إلى أنه من أثبت الألف في (جعل)، وخفض (الليل) ولفظ (فاعل) على مثله، وأضاف بمعنى ما قد مضى وثبت، ويرى الأحسن والأشهر، ومن حذفها ونصب (الليل) جعله فعلاً ماضياً وعطفه على (فاعل) معنى لا لفظاً، كما عطفت العرب اسم الفاعل على الماضي لأنه بمعناه [١].

والخلاصة إذا ما كان (فالق) نعتاً لاسم الجلالة فهو معرفة، ومن ثم لا يجوز فيه التنوين، وإذا كان الله تعالى هو فالق صبح كل يوم وخالقه، فإن اسم الفاعل في هذه الآية يدل على الاستمرار، أي يشتمل كل الأزمنة، مما يثبت أن الإضافة محضة، حقيقية بدلالة القرينة [٢].

وفي قوله تعالى: ﴿ **لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلاثَةٍ** ﴾ [المائدة: ٧٣] جاء اسم الفاعل (ثالث) مشتقاً من أسماء العدد، وهو غير عامل ؛ لأنه بمعنى أحد، وأحد لا يعمل عمل اسم الفاعل، فثالث ثلاثة بمعنى أحد ثلاثة، ومثله قوله تعالى: ﴿ **ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ** ﴾ [التوبة: ٤٠]، أي أحد اثنين، وإذا ما كان كذلك، فهو مضاف إلى ما بعده إضافة محضة، ولا يجوز غير الإضافة، وكذلك ما بعد هذا إلى العشرة [٣].

ويذهب المتأخرون من النحاة إلى أن (فاعل) من أسماء العدد، إذا كان بمعنى (بعض)، فلا يعمل، وإذا كان بمعنى (مصير) فيعمل [٤]. يعني هذا أنك إذا قلت: هذا ثالث ثلاثة، فقد عنيت هذا واحد من ثلاثة، فجئت بها بمعنى (بعض)، أما إذا قلت: هذا ثالث اثنين فخلاف الأول، إنما معناه هذا الذي جاء إلى اثنين، فثلثها بمعنى صيّرها ثلاثة، فمعناه الفعل.

[١] – ابن خالويه، *الحجة في القراءات السبع*، ص١٤٦ .

[٢] – الزجاج، *إعراب القرآن*، ١٦٢/١ .

[٣] – سيبويه، *الكتاب*، ٥٥٩/٣ . وينظر: الفراء، *معاني القرآن*، ٣١٧/١ .

[٤] – المبرد، *المقتضب*، ١٨٢/٢ الهامش .

يقول الفراء: " يكون مضافاً ولا يجوز التنوين في (ثالث)، فتنصب الثلاثة، وكذلك لو قلت: واحد من اثنين لجاز أن يقول: أنت ثالث اثنين بالإضافة وبالتنوين ونصب الاثنين، وكذلك لو قلت: أنت رابع ثلاثة جاز ذلك ؛ لأنه فعل واقع " [١].

ب- المضاف إلى الضمير:

اختلف النحاة في مسألة الضمير المتصل باسم الفاعل العامل في فئتين:

- فئة ـــ وعلى رأسها سيبويه ـــ تذهب إلى أن الضمير محمول على الظاهر، أي هو كالاسم الظاهر، وعلى ذلك يكون مجروراً بإضافة الوصف إليه [٢]. يقول سيبويه: " وإذا قلت: هم الضاربون، وهما الضارباك، فالوجه فيه الجر ؛ لأنك إذا كففت النون من هذه الأسماء في المظهر، كان الوجه الجر" [٣].

- وفئة ـــ وعلى رأسها الأخفش ـــ تذهب إلى أن الضمير في موضع نصب على المفعولية، وحذفت النون والتنوين للتخفيف أو للطافة الضمير كما يقولون [٤]، والصفات ـــ ومنها اسم الفاعل ـــ لا تضاف إلى الفاعلين؛ لأنها هي في المعنى والشيء لا يضاف إلى نفسه، وإنما يضاف إلى مفعوله، لأنه غيره [٥].

وذهب عباس حسن من المحدثين مذهب سيبويه وأتباعه، واستحسن ذلك دفعاً للبس والغموض على حد تعبيره [٦]. بينما وقف محمد حسن عواد ـــ من المحدثين كذلك ـــ موقفاً وسطاً، ورأى أن الضمير يتجاذبه النصب والجر، فتارة يكون في موضع نصب، وتارة يكون في موضع جر بدليل عمل اسم الفاعل وعدمه، من ذلك قوله تعالى: ﴿ **إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً** ﴾ [البقرة: ١٢٤]، وقوله تعالى: ﴿ **إِنَّا مُنَجُّوكَ وَأَهْلَكَ** ﴾ [العنكبوت: ٣٣]، فنصب (إماماً، وأهلك) دليل على أن الضمير

---

[١]- الفراء، *معاني القرآن*، ٣١٧/١ .

[٢]- سيبويه، *الكتاب*، ١٨٧/١ .

[٣]- *المصدر نفسه*، ١٨٧،١ .

[٤]- الزجاج، *إعراب القرآن*، ١٦٣/١ .

[٥]- ابن يعيش، شرح *المفصل*، ١٢٠/٢ .

[٦]- حسن عباس، *النحو الوافي*، ٢٥٤/٣-٢٥٦ .

في موضع نصب، ولا جدوى من القول بتقدير فعل هو الذي عمل النصب هنا؛ لأن الأصل عدم التقدير إلا إذا دعت الضرورة إليه [١].

وقد ورد مضافاً إلى الضمير خمس عشرة مرة:

– خمس في سورة البقرة:

﴿ فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ عِنْدَ بَارِئِكُمْ ﴾ [٥٤].

﴿ وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا ﴾ [١٤٨].

﴿ إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ ﴾ [٢٤٩].

﴿ وَلَسْتُمْ بِآخِذِيهِ إِلَّا أَنْ تُغْمِضُوا فِيهِ ﴾ [٢٦٧].

– وأربع في سورة آل عمران:

﴿ إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطَهِّرُكَ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ [٥٥].

﴿ آمِنُوا بِالَّذِي أُنْزِلَ عَلَى الَّذِينَ آمَنُوا وَجْهَ النَّهَارِ وَاكْفُرُوا آخِرَهُ ﴾ [٧٢].

– وواحدة في سورة النساء: ﴿ إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ ﴾ [١٤٢].

– وثلاث في سورة المائدة:

﴿ اذْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَى وَالِدَتِكَ ﴾ [١١٠].

﴿ رَبَّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ تَكُونُ لَنَا عِيداً لِأَوَّلِنَا وَآخِرِنَا ﴾ [١١٤].

﴿ قَالَ اللَّهُ إِنِّي مُنَزِّلُهَا عَلَيْكُمْ ﴾ [١١٥].

– واثنتين في سورة الأنعام:

﴿ وَذَرُوا ظَاهِرَ الْإِثْمِ وَبَاطِنَهُ ﴾ [١٢٠].

﴿ وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا فِي كُلِّ قَرْيَةٍ أَكَابِرَ مُجْرِمِيهَا ﴾ [١٢٣].

ففي قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطَهِّرُكَ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ [آل عمران: ٥٥].

---

[١] – العبادي، *رسالة في اسم الفاعل*، ص٤٩–٥٠ .

ثلاثة من أسماء الفاعلين أضيفت إلى الضمير، ما دامت من أفعال متعدية، فإن الإضافة هنا ـــ على رأي الأخفش وأتباعه ـــ لفظية ؛ لأنها من إضافة الصفة إلى معمولها، فهي تشبه الفعل المضارع، ويراد بها الاستقبال [١].

وقد ألحق بكلمة (رافعك) ظرف يفيد زمن المستقبل، الممتد إلى يوم القيامة، أي إن صيغة (فاعل) هنا تدل على ثبوت الحدث الممتد إلى النهاية، ومن ثم فالصيغ في الآية لا تدل بذاتها على زمن نحوي، ولهذا احتاجت إلى ظرف يعين زمن الحدث الكامن فيها، خلافاً للفعل الذي يدل على الزمن من دون ظرف.

جاء عن بعض المفسرين أن في الآية تقديماً وتأخيراً، والمعنى: إني رافعك إليّ، ومطهرك من الذين كفروا، ومتوفيك بعد إنزالي إياك في الدنيا، وقد لا يكون هناك تقديم ولا تأخير، فيكون معنى متوفيك عندئذ: قابضك من بينهم، ورافعك إلى السماء من غير موت [٢].

وقيل: الواو للجمع، ولا فرق بين التقديم والتأخير [٣]، والآية بشارة لعيسى عليه السلام بإنجائه من سوء جوار اليهود وخبث صحبتهم ورفعه إلى السماء سالماً. وذهب الأصفهاني إلى أن التوفي في هذه الآية توفي رفعة، واختصاص لا توفي موت، وقال ابن عباس: توفي موت لأنه أماته ثم أحياه [٤].

وفي قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ** ﴾ [النساء: ١٤٢]، أضيف اسم الفاعل هنا إلى مفعوله ؛ لأنه من متعد، وقد عرضنا لآراء النحاة والمفسرين في هذا، إلا أن ما يلفت الانتباه في هذه الآية ظاهرة من الظواهر البلاغية هي (الالتفات)، فقد تحول الأسلوب من صيغة المضارع (يخادعون) إلى صيغة اسم الفاعل (خادعهم)، وقد أدى دوره في إلجام المنافقين وتبكيتهم، وفضح نواياهم التي ظنوا أنهم قد نجحوا بها في خداع المؤمنين، وقد سمى الله تعالى جزاءهم خداعاً بطريقة المشاكلة ؛ لأن وبال خداعهم راجع عليهم [٥].

---

[١]- ينظر: العكبري، *الإملاء*، ١/١٣٦-١٣٧ .

[٢]- الفراء، *معاني القرآن*، ١/٢١٩ .

[٣]- العكبري، *الإملاء*، ١/١٣٧ .

[٤]- الأصفهاني، *مفردات في غريب القرآن*، كتاب الواو، ص٥٢٩ .

[٥]- الزمخشري، *الكشاف*، ١/٥٣٧ .

وما يلفت الانتباه أيضاً أن هذا العدول من المضارع إلى اسم الفاعل، صاحبه عدول آخر في الصيغة نفسها، وهو مجيء اسم الفاعل من (خدع) المجرد لا من (خادع) المزيد فيه، الدال على المفاعلة، وهو الذي يقتضيه الظاهر السياقي بدليل مجيء المضارع منه (أي من خادع)، وفي هذا دلالة على أن المنافقين يتربصون الدوائر بالمؤمنين، ويتفننون في محاولات الخداع، وهم المخدوعون في الحقيقة لو كانوا يعقلون، وهو ما أكدته آية أخرى في الآية التاسعة من سورة البقرة في شأن هؤلاء المنافقين، وهي قوله تعالى: ﴿ **يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ** ﴾، وقرأ مسلمة بن عبد الله النحوي (خادعهم) بإسكان العين تخفيفاً، لثقل الانتقال من كسر إلى ضم [1].

الخاتمة

وختاماً، فقد أسفرت هذه الدراسة عن بعض النتائج لعل أهمها:

١-أن الربع الأول من القرآن الكريم شمل كل صور اسم الفاعل المعروفة في العربية، فجاء:

- مقترناً بـ (أل).
- رافعاً لما بعده.
- ناصباً لما بعده.
- مضافاً:

أ- إلى الاسم الظاهر.

ب- إلى الضمير.

وقد بينا مواقف العلماء وآراءهم في هذه الصور، ورجحنا ما نطمئن إليه منها.

٢-أن المتعدي لا يرجع إلى مادة الفعل المشتق منه، وإنما يعود إلى معنى البناء أو التركيب الذي يتضمن مشتقاً من فعل متعدٍ.

٣-أن اسم الفاعل في اللغة العربية يترع إلى الإضافة، في المستوى النحوي، ليحقق نشاطاً اسمياً في بنيته، طابق ما تدل عليه من ثبوت صفة الفاعل، بغض النظر عن الزمن الذي يشير إليه سياقه [2].

---

[1] - طبل، حسن، *أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية*، ص١٠٧ .

[2] ينظر: الجواري، عبد الستار، *نحو القرآن*، ص٧٨ .

وهو ما يفسر غلبة مجيئه مضافاً في الربع الأول موضوع الدراسة، اثنتين وأربعين مرة من أصل أربع وخمسين، وهي عدد وروده عاملاً.

إذا ما كان اسم الفاعل والفعل المضارع مختلفين وضعاً فلا مسوغ لحمل الأول على الثاني، لأنه لا يشبهه لفظاً ولا معنى، وكل ما بينهما من مشابهة قائم على العمل، والعمل تسببه رائحة الفعل لا معنى الفعل.

المصادر والمراجع

- *القرآن الكريم* .

١- الأستراباذي،رضي الدين، شرح *الكافية*، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥.

٢- الأصفهاني، أبو القاسم الحسين المعروف بالراغب، *المفردات في غريب القرآن*، تحقيق وضبط محمد سعيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

٣- الألوسي، شهاب الدين، *روح المعاني*، مطبعة إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة،(د.ت) .

٤- الأندلسي، أبو حيان، *تفسير البحر المحيط*، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، بيروت، ١٩٨٣ .

٥-الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

٦-ابن جني، أبو الفتح عثمان، *المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها*، تحقيق علي النجدي ناصف، د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي، القاهرة، ١٤١٤ هـ، ١٩٩٤ م .

٧-الجواري، عبد الستار، *نحو القرآن*، مطبعة المجمع العراقي، بغداد، ١٩٧٤.

٨-حسان، تمام، *اللغة العربية معناها ومبناها*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٧٩ .

٩-حسن، عباس، *النحو الوافي*، دار المعارف، ط٦، القاهرة، ١٩٨١.

١٠- الحلبي، السمين، *الدر المصون*، تحقيق عادل عبد الموجود وزميليه، ط دار الكتب العلمية، د.ت .

١١- ابن خالويه، *الحجة في القراءات السبع*، تحقيق وشرح عبد العال الكريم، دار الشروق، ط٣ ، ١٩٧٩ .

١٢- الزجاج، *إعراب القرآن*، تحقيق ودراسة إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، ط٢، بيروت، ١٩٨٢.

١٣- الزركشي، *البرهان في علوم القرآن*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، ط٢، بيروت، ١٩٧٢.

١٤- الزعبلاوي، صلاح الدين، *مع النحاة*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢.

١٥- الزمخشري، *الكشاف*، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).

١٦- سلوم، تامر، *نظرية اللغة والجمال في النقد العربي*، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، سوريا – اللاذقية، ١٩٨٣.

١٧- سيبويه، *الكتاب*، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، ط٣، بيروت، ١٩٨٣.

١٨- الصابوني، محمد علي، *صفوة التفاسير*، مكة المكرمة، د.ط، د.ت.

١٩- طبل، حسن، *أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية*، دار الكتب، القاهرة، ١٩٩٠ .

٢٠- ظفر، جميل أحمد، *النحو القرآني*، قواعد وشواهد، كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، مكة المكرمة، مطابع الصف بمكة، ١٩٨٨.

٢١- العبادي، الإمام أحمد بن قاسم، *رسالة في اسم الفاعل المراد به الاستمرار في جميع الأزمنة*، تحقيق محمد حسن عواد، الجامعة الأردنية، كلية الآداب، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط١، (د.ت) .

٢٢- عضيمة، محمد عبد الخالق، *دراسات لأسلوب القرآن الكريم*، مطبعة حسان، ومطبعة السعادة، دار الحديث، القاهرة، ١٩٨٢.

٢٣- العكبري، *إملاء ما منّ به الرحمن*، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٧٩ .

٢٤- الفراء، *معاني القرآن*، تحقيق أحمد يوسف نجاتي وآخرين، دار الكتب، ط١، القاهرة، ١٩٥٥.

٢٥- القرطبي، *الجامع لأحكام القرآن*، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ت).

٢٦- المبرد، *المقتضب*، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت،(د.ت).

٢٧- المخزومي، مهدي، *في النحو العربي قواعد وتطبيق*، دار الرائد العربي، ط٢، بيروت، ١٩٨٦.

٢٨- المطلبي، مالك، الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

٢٩- ابن هشام، شرح *شذور الذهب*، تحقيق محمد محيي عبد الحميد، توزيع دار الأنصار، ط١٥، القاهرة، ١٩٧٨.

٣٠- ابن يعيش، شرح *المفصل*، عالم الكتب، بيروت، ومكتبة المتنبي، القاهرة،(د.ت).